جان بيلمان - نويل

التحليل النفسي والأدب

ترجمة وتقديم

د. حسن المودن



التحليل النفسي
والأدب



جان بيلمان ـ نويل

التحليل النفسي والأدب

ترجمة وتقديم

د. حسن المودن



التحليل النفسي والأدب
تأليف: جان بيلمان نويل
ترجمة: حسن المودن

الطبعة الأولى 2018م 1438هـ
رقم الإيداع لدى دائرة المكتبة الوطنية: 2016/11/5063
الرقم المعياري الدولي: ISBN: 978-9957-74-629-2



دار كنوز المعرفة للنشر والتوزيع
www.darkonoz.com
عمان - وسط البلد - شارع الملك الحسين -
هاتف: 4655877 فاكس: 4655875 6 962+
خلوي: 5525949 79 962+
ص.ب 712577 عمان 11171 الأردن
Dar Konouz Al-Ma'refa for Publishing and Distribution
Amman, Downtown, King Hussein Str.
Tel: 4655877 fax: +962 6 4655875
Mobile: +962 79 5525949
P.O.Box: 712577 Amman 11171 Jordan
E- mail: info@darkonoz.com, dar_konoz@yahoo.com

تـقـديـم

١ ـ يُعتبَـر مشروع جـان بيلمـان ـ نويـل[1] في النقـد النفسي المعاصر مـن المشروعات الأكثر أهمية في الربع الأخير من القرن العشرين وبداية الألفية الجديدة، وذلك بفضل نوعية القراءات المقترحة، وبفضل تلك الجدة في التصور النظري والمنهجي الذي كان يصاحب دوما تلك القراءات، في حوارٍ متواصلٍ: من جهةٍ أولى، مع مختلف " علوم النص" ؛ ومن جهة ثانية، مع نظريات التحليل النفسي المعاصر. ولهذا، فهو سيبقى مشروعا يتطور ويتجدد، لا يدعي الاكتمال، ولكنه لم يكن يركن إلى الجمود.

وفي هذه المحاولة التقريبية، نفترض، أولا، أنَّ جان بيلمان ـ نويل، بعدَ أنْ كان في مؤلفاته الأولى يأخذ في صرامةٍ بالتصور البنيوي للنص الأدبي وبالتحليل النفسي اللاكاني (نسبة إلى المحلّل النفسي الفرنسي جاك لاكان)، شرع منذ بداية الثمانينيات في أخذ مسافةٍ من بعض المشاريع النفسانية التي تغالي في نزعتها اللاكانية، وفي الانفتاح على التصورات التداولية ولسانيات التلفظ وإدماج عناصرها ومكتسباتها داخل مشروعه النقدي. ويبقى أنه في هذه

١- جان بيلمان ـ نويل ناقد نفساني فرنسي معاصر، ازداد بفرنسا سنة ١٩٣١، وهو مبرّز في الآداب الكلاسيكية، اكتشف التحليل النفسي سنة ١٩٤٨، فقدّم أطروحة حول أحد الشعراء الفلاسفة (Milosz) سنة ١٩٧٥، ودرَّسَ الآدابَ والقراءةَ النفسانية للنصوص بالجامعة الفرنسية إلى حدود ١٩٩٢، وأصدر العديد من الكتب والمؤلفات، ومن الدراسات والمقالات في مجلات متخصّصة، دارسا أعمالا من الآداب الحديثة والحكايات الخرافية والمحكيات الفانطاستيكية.

المحطة الأخيرة، كما في محطته الأولى، كان جان بيلمان ـ نويل يقدم، في كل مرةٍ، تصورًا نظريا ومنهجيا متقدِّما مقارنة بالسائد من التصورات والمقاربات في التحليل النفسي للأدب.

ونفترض، ثانيا، أن كتابه الذي صدر سنة ١٩٧٨: **التحليل النفسي والأدب**[١]، ونعيد هنا ترجمته[٢] إلى اللغة العربية، يُعتبَر المؤلَّف النظريَّ المؤسِّسَ للمحطة الأولى في مساره النقدي، بل لن نبالغ إذا قلنا إنه تلك العلامة الكبرى على التحول الجذري الذي بدأ يشهده التحليل النفسي للنصوص الأدبية من بداية السبعينيات إلى اليوم. لكن، وبالتأكيد، فقد أصدر بيلمان ـ نويل مؤلفاتٍ أخرى، سابقة أو لاحقة، نظرية أو تطبيقية، تنتمي إلى هذه المحطة الأولى، وتنتظر نقلها إلى اللغة العربية، ومنها مؤلفان أساسان: **النصُّ وما قبل النص** (١٩٧٢)[٣]، **نحوَ لاوعي النص** (١٩٧٩)[٤]. والشيء نفسه بالنسبة إلى مؤلفات المحطة الثانية التي لا يمكن لنقلها إلى اللغة العربية إلا أن يساهم في إثراء نقدنا الأدبي عامة، ونقدنا النفسي خاصة، وعلى الأخص مؤلفاته الآتية: **غراديفا بالمعنى الحرفي** (١٩٨٣)[٥]، **لَذّاتُ مصاصي الدماء** (٢٠٠١)[٦]، **أن تقرأ بكل لاوعيك** (٢٠١١)[٧].

1 -Jean Bellemin-Noel: Psychanalyse et littérature, coll. Que sais-je ?, P.U.F., 1978 (rééd. 1983 et 1989, 2012).

٢- سنة ١٩٩٧، صدرت ترجمتنا الأولى لهذا الكتاب عن المجلس الأعلى للثقافة بالقاهرة. وهي ترجمة رأينا أنها في حاجة إلى مراجعة وتقويم وتنقيح، كما أنها في حاجة إلى تقديم يوضح أهمية مشروع هذا الناقد وقيمته.

3 - Le texte et l'avant-texte. Paris, Larousse, 1972.

4 - Vers l'insconscient du texte, coll. Écriture, P.U.F., 1979.

5 - Gradiva au pied de la lettre, coll. Le Fil rouge, P.U.F., 1983.

6 - Plaisirs de vampire, Paris, PUF, «Écriture », 2001.

7- Lire de tout son inconscient, Presses Universitaires de Vincennes, coll. "Essais et Savoirs", 2011.

وبدل الاكتفاء بتقديم المؤلِّف المؤسِّس للمحطة الأولى، ومن أجل صورة واضحة عن المشروع وتطوراته، أقترح المقابلة بين مؤلَّفَيْن، كل واحدٍ منهما يعكس البناء النظري والمنهجي المتقدم الخاص بكل محطة من المحطتين اللتين تشكلان مسار بيلمان - نويل النقدي، الأول هو كتابه موضوع ترجمتنا: **التحليل النفسي والأدب**، والثاني هو كتابه الذي صدر في السنوات القليلة الأخيرة: **أن تقرأ بكل لاوعيك.**

٢ - لا يمكن أن نتحدث عن هذه المحطة الأولى في المسار النقدي للناقد النفسي جان بيلمان - نويل من دون أن نستحضر ذلك السياق الجديد الذي بدأ يتأسس منذ بداية السبعينيات من القرن الماضي، أي من دون أن نستحضر الدور الذي كان للنظريات اللسانية والبنيوية، وللنظريات النفسانية الجديدة، واللاكانية بالأساس، في تجديد الدرس النقدي والأدبي. فقد ظهرت أسماء جديدة في النقد النفسي يعود إليها الفضل في ابتكار تصوراتٍ ومفهوماتٍ هي التي تبناها جان بيلمان - نويل، وعلى أساسها شيَّدَ مقاربته[1]. لكن، بالتأكيد، يبقى أن هذا الأخير هو الوفيُّ المخلصُ الذي ظل، من السبعينيات إلى

١- لاشك في أن للمقالة التي نشرها أندري غرين سنة ١٩٧٣ بمجلة: Critque الفرنسية (عدد ٣١٢) فضلا كبيرًا على هذا التحول الذي عرفه التحليل النفسي للأدب، إذ انتقل من معالجة لاوعي المؤلِّف إلى مقاربة نفسانية مغايرة؛ ففي هذه المقالة بدأ يتحدث هذا المحلِّل النفسي عن "لا وعي النص"، موضحًا أن لكلِّ نصٍّ لاوعيًا هو الذي يحرِّكه ويعملُ فيه، وأن البنيويين الذين يبدون التحفظ إزاء التحليل النفسي، يقبلون بوجود بنياتٍ لاواعيةٍ داخل كل نصٍّ. كما أن للدراسة التي نشرها برنار بانغو سنة ١٩٧٦ بمجلة: Nouvelle Revue de Psychanalyse (عدد ١٤) الفضلَ نفسَه؛ ففي هذه المقالة يستخدم المحلِّل النفسي مفهوم "لاوعي النص"، موضحًا أن الأمرَ لا يتعلق بلاوعي مستقلٍّ، بل بالانزياح الذي يقع بين ما يريد الكاتب أن يقوله وما انتهت الكتابةُ إلى أن تجعلَه يقوله، "فالنص ينفلتُ من هذا الذي يكتبُه، مع أنه لا يَضُمُّ شيئًا غيرَ ما يَصْدُرُ عنه."

اليوم، يقدم من المؤلفات النظرية ومن الدراسات التطبيقية ما يساهم في بناء هذه المقاربة النفسانية وتطويرها وتجديدها.

وبالنظر إلى البناء والتأسيس، فإن أهمية كتاب: **التحليل النفسي والأدب** تعود إلى أنه المؤلَّفُ النظريُّ الأساسُ الذي وضع اللبنات الأولى لهذه المقاربة النفسانية الجديدة والمتجددة التي اشتهر بها جان بيلمان ـ نويل: **التحليل النصي Textanalyse**: فهذا المؤلَّف في مجموعه عبارة عن قراءةٍ تقويميةٍ نقديةٍ في تاريخ العلاقة بين التحليل النفسي والأدب، تنتهي إلى اقتراح مقاربة نفسانية تريد أن تكون جديدة مغايرة جذريا للمقاربات النفسانية التقليدية، مركِّزة على التحليل الذي يختار النصَّ الأدبي، لا مؤلِّفَه، موضوعًا للتحليل؛ فالمحلِّل النصِّي le textanalyste، على عكس الناقد النفسي التقليدي، يضع المؤلِّفَ ـ الإنسانَ جانبًا، مستهدفًا إنشاءَ مقاربة نفسانية للنصوص الأدبية تنطلق من أن لكل نصٍّ لاوعيَه، بمعنى أن النصَّ الأدبيَّ يكون معمولا بواسطة خطابٍ لاواعٍ، وأنه من الممكن وصف هذا العمل الذي يتحقق داخل النص، وخاصة إذا انتقلنا من التحليل البيوغرافي إلى التحليل النصي. وبعبارة أخرى، فقد أعاد جان بيلمان نويل، في هذا الكتاب، مساءلة العلاقة بين التحليل النفسي والأدب، وأعاد قراءة فرويد من جديد، وأعاد فحص العلاقة بين التحليل النفسي والأدب بطريقةٍ تجمع بين التاريخ والنقد، بمعنى أنه استحضر تاريخ هذه العلاقة من سيغموند فرويد إلى جاك لاكان، ولم يكتف بالعرض التاريخيِّ قدر ما قام بقراءةٍ تاريخيةٍ تقويميةٍ، انتهى من خلالها إلى اقتراح **التحليل النصِّي** بديلا يسمح بالانتقال من الاهتمام بمؤلِّف العمل الإبداعي إلى تركيز النظر على العمل الأدبي نفسه.

وفي قلب هذه المقاربة الجديدة كما اقترحها بيلمان ـ نويل في المحطة الأولى من مساره النقدي، نجد مفهومات مركزية، على رأسها: **لاوعي النص، الاشتغال اللاواعي للنص، التحليل النصي**،...؛ وهي مفهوماتٌ خضعت باستمرارٍ للتدقيق

والتعديل والتطوير عند الناقد نفسه، من دون أن تكفَّ عن إثارة المشاكل[1].
ولكن يبقى أنها المفهومات التي يعود إليها الفضل في تحرير النقد النفسي من تلك القيود التي كانت تَعتبر النصَّ مجرد وسيلة لتحليل لاوعي المؤلِّف والكشف عن عقده ومكبوتاته وصدماته وهواجسه...، وهو ما كان يسمح لها بأن تُحوِّل النص إلى ذاتٍ مطابقةٍ لذات المؤلِّف مطابَقةً تؤدي إلى إلغاء خصوصية النص الأدبي واستقلاليته الذاتية. ومن هنا الأسئلة الأولى التي انطلق منها التحليل النصي عند جان بيلمان ـ نويل، وكانت صياغتها في هذا المؤلَّف المؤسِّس على هذا الشكل: لماذا نريد بجميع الوسائل أن يكون النصيُّ إنسانا، وأن يكون الإنسانُ موجودًا داخل النص؟ ولماذا نريد بجميع الوسائل أن يَعكسَ النصُّ إنسانا قبل أن يَعكسَ نفسَه، ولماذا نريد من الإنسان أن يشرحَ هو نصَّه، ألا يمكن للنص أن يشرح نفسه بنفسه؟
وهذه هي الأسئلة التي قادت بيلمان ـ نويل إلى صياغة فرضيات أساس هي التي حكمت مقاربته النفسانية في هذه المحطة الأولى، ومن أهم هذه الفرضيات:

- أنَّ النصَّ هو هذا الشيء الذي بواسطته يكون الإنسانُ " مختلفا"، والاختلاف أو الإرجاء يكون هنا بالذات بلا نهاية ـ ذلك لأن الكتابةَ غيريةٌ (وهذا هو

١- يمكن أن نستحضر كتابه التطبيقي الأساس الذي ينتمي إلى هذه المحطة الأولى: نحوَ لاوعي النص: فقد أثار هذا الكتاب في طبعته الأولى (سنة ١٩٧٩) نقاشا واسعا، ورأى النقاد في مفهومه المركزي (لاوعي النص) الكثير من الإثارة والاستفزاز، وهذا ما جعل جان بيلمان ـ نويل يصدر الكتاب في طبعة جديدة سنة١٩٩٥، ليسائلَ مفهومه الجديد، بمزيد من التدقيق أو التوضيح الذي قاده إلى تحديد لاوعي النص بمعنى: الاشتغال اللاواعي للنص، وهي الصيغة التي لقيت الكثير من القبول، وخاصة بعد أن صار الناقد النفساني جان بيلمان ـ نويل يستحضر لاوعي النص في علاقته بلاوعي القارئ، وإن كان بطريقةٍ غير دقيقة كثيرًا كما سيحدث في المحطة الثانية.

درسُ الروائي الفرنسي مارسيل بروست)، واستقلاليةٌ ذاتيةٌ (وهذا هو درس الشاعر الفرنسي بول فاليري)؛

• أنَّ النصَّ لا يكون مقروءًا إلا داخل فضاء النصية، ويعني ذلك أنه يقع خارجَ الواقع (فالأدب ليس هو الواقع)، وخارجَ السببية (لا يملك التخييل مصدرًا آخر غير أن يبادر إلى اختلاق أو استرجاع تخييلات كانت دوما موجودة من قبل)، وخارجَ الشرعية (فالكتابة ليس لها معنى واحد، وما يقصده المؤلِّف لا يتمتع بأيِّ امتياز)، وخارجَ مملكة التبادل والمردودية والتواصل (وهنا نحيل على الفيلسوف الفرنسي جان بودريار).

وفي كلمة واحدةٍ، فإن المبدأ الذي على أساسه شيَّد جان بيلمان ـ نويل مقاربته النفسانية هو أن النصَّ الأدبيَّ، والعملَ الفنِّيَّ بصفةٍ عامةٍ، هو هذا الشيء الذي لا يكون مُطابِقا، وإذا جعلناه مطابقا ـ للذات، أو للعالَم، أو للوجود ـ، فإن ذلك سيعني أننا قد اخترنا أنجع الوسائل التي ستقود إلى تدميره وتحطيم مفهومه. ومن أجل بناء مستقبَلٍ للأبحاث في " التحليل النفسي للأدب"، يقترح جان بيلمان ـ نويل أن نقرأ النص الأدبي بواسطة التحليل النفسي، الفرويدي بالأساس، ولكن بعيدًا عن المؤلِّف، فمؤلِّف النص الأدبي ينبغي له أن يوضعَ خارج اللعبة[1]. وهكذا، فمن دون الرجوع إلى لاوعي المؤلِّف كما كان الأمر في النقد النفسي البيوغرافي la psychobiographie، ومن

١- في الفصل الأخير، سيوضح جان بيلمان ـ نويل بأنه لا ينكر أهمية المؤلِّف ولا وجوده، فهو موجودٌ دائما ومسبقا داخل " الرَّحِم الانفعاليِّ " الذي تَنشطُ القراءةُ في أحضانه؛ ومن الصعب على الناقد، بوصفه قارئا محترفا، أن يتجاهلَ المؤلِّفَ، وأن يتصرَّفَ كأنه لا يعرف عنه أيَّ شيء؛ بل إن الأمرَ يتعلق بأن نعمل من الناحية المنهجية، وما أمكن ذلك، على " نسيان " المؤلِّف، وأن نسهرَ على أن لا يعود، فالأمر يعني الإنكار: أي أن ننكر المؤلِّف بوصفه موضوعَ رؤية، وأن نعترف بأن النص هو الذي ينبغي له أن يكون موضوع رؤيتنا، إذا كانت إشكالية الكتابة الأدبية هي التي تشغلنا.

دون الرجوع إلى اللاوعي في الأعمال الكاملة لمؤلِّفٍ معينٍ كما في النقد النفسي la psychocritique، لم يكن أمام هذا الناقد النفساني الجديد الذي يريد أن يكون محلِّلا نصِّيا إلا أن يتقدم بهذا الافتراض: **لاوعي النص**، موضحا أن ما يستهدفه هو أن يدرك من جديد تلك الدلالة اللاواعية في نصٍّ لا ينبغي لدراسته أن تتجاوز سياجه النصِّيَّ، ولا أن تحيل على أيِّ مرجعية خارجية. لكن السؤال الإشكالي الذي واجه هذا المحلِّلَ النصِّيَّ باستمرار، ودفعه إلى إعادة صياغة تصوراته ومفهوماته في أكثر من مناسبة[1] هو: إذا لم يكن للاوعي النص أيُّ علاقة بلاوعي المؤلِّف، فإن هذا اللاوعي لابد له من ذات، إلا إذا كانت النصوص أشياءً (تشييء النص؟) أو أصناما وآلهة (تأليه النص؟)؟

٢ - يوضح جان بيلمان - نويل في مؤلفه الأخير: **أن تقرأ بكلِّ لاوعيك** (٢٠١١) بأن التركيز على المنتوج، أي النص، قد كان، أولا، بغرض الاستغناء عن هذا المبدع الذي ليس إلا صورة وفية لما يسمى بالخالق الأكبر (مسلمة نقدية بطعم ميتافيزيقي؟)؛ وكان، ثانيا، بغرض الاستجابة لحاجة واقعية، فما أحوجنا في النقد الأدبي، والنفساني خاصة، إلى دراسة للنصوص في حد ذاتها. لكنه يعترف بأن الأفضلية التي كان يبحث عنها **التحليل النصي** قد أصبحت تشكو من النواقص والعيوب، وخاصة بعد أن ساهمت تصورات هذا التحليل ومفهوماته في دفع العديد من النقاد واللسانيين والفلاسفة إلى معالجة النص بوصفه **شيئا صنميا Objet fétichique**. ويوضح أنه يبتعد اليوم عن كل محاولة تسعى إلى تشييء النص، وعن كل محاولة تسعى إلى منحه استقلالية ذاتية، وذلك لأنه من الصعب أن نفكر في النص من دون التفكير في الذات: في الذات التي تصنع النص كما في الذات التي تجعله يدلُّ، فهاتان الذاتان، هما

١- في الطبعات الجديدة من كتابه: التحليل النفسي والأدب؛ في الطبعة الثانية من كتابه: نَحوَ لاوعي النص؛ وأساسا في المؤلفات المؤسسة للمحطة الثانية.

معا، تشتركان في تحمل المسؤولية، مسؤولية ميلاد النص وظهوره بوصفه عملا فنيا (**أن تقرأ بكل لاوعيك**، ص ٥ ـ ٦).

وإن كان المحلِّلُ النصِّيُّ قد بقي وفيا لمبدئه المنهجيِّ الأساس: التخلص من قبضة المؤلِّف، فإنه قد عمل منذ أكثر من عقدين على تطوير تصوره النظري حول القراءة بواسطة اللاوعي، وذلك بالاستناد إلى مفهومات جديدة في التحليل النفسي، أو بابتكار مفهومات جديدة بديلا لبعض المفهومات النقدية السائدة؛ وبإيجاز شديد، نقترح على القارئ أهم هذه المفهومات التي تضيء أكثر فأكثر ما معنى أن تستخدم مفهوم اللاوعي عندما تقرأ النصَّ الأدبيَّ بواسطة التحليل النصي.

من بداية التسعينيات، بدأ جان بيلمان ـ نويل يستند إلى مفهوم **التحويل ـ الذاتي** Auto-transfert، وهو مفهوم متداولٌ بين المحللين النفسانيين الممارسين: فالتحويل الوجداني بين المحلِّل والمريض هو الآلية الأساس التي تسمح بلقاءٍ بين لاوعي الأول ولاوعي الثاني. فعندما يخرج المحلِّلُ والمريضُ من قاعة العلاج، فإن كلَّ واحدٍ منهما يخلق امتدادًا لذلك العمل الذي جعلاه معا ينطلق داخل القاعة: **الإنصات**؛ وخارجها، يحاولان أن يحتفظا بهذا العمل / الإنصات نشيطا سعيا إلى أن يسترجعا، ما أمكن ذلك، ذلك الماضي المكبوت. وهذا الاستمرار في العمل التحليلي (حتى خارج قاعة العلاج) هو الذي يعتبره فرويد نفسه جوهريّا في عمل المحلِّل، وذلك لأنه يفترض أن هناك بين الأنا le Je وأنا أخرى un Moi نوعا من الحوار اللامرئي هو ما يسمَّى بـ**التحويل ـ الذاتي** (نفسه، ص٧).

والفرضية التي يقترحها جان بيلمان ـ نويل هي أنَّ العملَ الأدبيَّ، من زاوية اللاوعي، يتقدم كأنه نقطة لقاءٍ بين تحويلين ـ ذاتيين متمايزين: أحدهما للمؤلِّف، والآخر للمتلقي. لكن المحلِّلَ النصيَّ الوفيَّ لمبادئه المنهجية الأساس يوضح أن الشيء الأدبيَّ لا قيمة له في غياب أحدٍ ما يتأمله ويستمع إليه

ويقرأه. فالقارئ هو الذي يبرر عمل الفنان ووجوده، مع الوعي بأن العملَ الأدبيَّ هو الذي يحقق، عمليا وبشكل ملموس، ذلك التركيب بين عمليتين ـ التأليف والتلقي ـ تدخلان في حوارٍ متناغم هو الذي يمنح الوجود للعمل الأدبي، وهو الذي يجعله موجودًا بوصفه عملا أدبيّا (نفسه، ص٧ ـ ٨). وفي الحالة العادية، فلا أحد من الفاعلَيْن (المؤلّف والمتلقي) على وعيٍ تامٍّ بما تمَّ تأليفه أو بما له علاقة باللاوعي. لكن قد يكون هناك فنان يقوم بتحليلٍ نفسيٍّ ذاتيٍّ auto-analyse لحسابه الخاص من أجل أن يكتشف ما يركز خياله الإبداعي على تشغيله؛ كما قد نفكر في قارئٍ على وعيٍ بما يجري في داخله بوصفه لاوعيا، أو في قارئ مستنيرٍ يُحسن الإنصات إلى الاهتزازات التي تُثار في أعماقه عندما يحتك بنصٍّ من النصوص، أي عند احتكاكه بالاستيهامات اللاواعية التي وضعها المؤلّف في عمله الأدبي. وفي كلمةٍ واحدة، فالمحلّل النصي هو هذا الذي عندما ينخرط في قراءة نصٍّ أدبيٍّ معيَّنٍ، فإنه يعمل، من دواخله وأعماقه استنادًا إلى التحويل الذاتي، على أن يصوغَ لقرائه وللآخرين، معطياتٍ قد تكون غير كافية، لكنها توفر بُعدًا إضافيا في المعنى يكون قادرًا على إغناء النص، ويكون قادرًا على تفسير لماذا نصف هذا النص بأنه عمل أدبي (نفسه، ص ٨ ـ ٩).

لكن أن ندرك النصَّ الأدبيَّ من هذه الزاوية أمرٌ يجعله يفقد جزءًا كبيرًا من وضعه الاعتباري بوصفه شيئا مستقلا بذاته، ذلك لأن مفهوم التحويل ـ الذاتي هو الذي يساعدنا على أن ننظر إلى هذا النص كأنه ميدانُ لقاءٍ بين ذاتين، وكأنه فضاءٌ لتوليد معنًى هو في الوقت نفسه معنى مؤقتٌ ومتجددٌ إلى ما لانهاية، وكأنه شبحٌ عائمٌ في ضبابٍ من الدلالات أكثر مما هو كتلةٌ من الرخام تحت أشعةٍ من أشعة شمس المعنى (نفسه، ص٩).

وبهذا المعنى، فإن إدراكنا للنص من هذه الزاوية يقتضي، في نظر جان بيلمان ـ نويل، أن نناقش قليلا هذه السلطة التي يسعى **المتناص l'Intertexte** إلى

ممارستها إلى جانب هذا الملك الشاب: **النص Texte**، ويقتضي أن نستبدل عبارة **التناص (التفاعل النصي) Intertextualité** بعبارةٍ أكثر ملاءمة: **التفاعل القرائي Interlecture**. وذلك لأن هذا الأخير وإن كان في إضاءته بعض الأبعاد يعمل، هو الآخر، على استدعاء عناصر أو أشياء تقع خارج النص، فإنه، على عكس التناص، لا يعتقد في وجود خارجٍ يمارس الهروب داخل النص تحت تأثير سحرٍ من ساحرٍ مجهول. فالتحليل النصي يعتبر كل الإضاءات القادرة على إبراز تضاريس النص وعلاقاته إضاءات صادرة عن ذاتية القارئ، من دون أن نتجاهل أو نخفي أنها قد تتناسب أو تستجيب لذاتية المؤلِّف أيضا. وإذا كان من البدهي أن الاقتباسات، مثلا، تخلق آثار التناص، فإن الإشارة إليها لا تصدر إلا عن التفاعل القرائي؛ وفي الواقع، فبإمكان تلقي المكتوب ـ ويكون دوما بصيغة المفرد، ولا يمكن أن نتوقع كميته ولا نوعيته ـ أن يذهب إلى حد الجهل بتلميحات النص وتضميناته ومسكوتاته من دون أن يفقد القدرة على بناء المعنى، لكنه بلاشك سيكون تلقيا بسيطا وفقيرًا، وذلك لأن النصَّ إذا كان مسؤولا عن ثرواته، فإن القارئ هو المسؤول عن إفقاره (نفسه، ص١٠).
والقارئ، في الواقع، هو هذا الذي يتجدد في كل قراءةٍ من قراءاته، وما يحلُّ محلَّ **النص ـ الشيء في ذاته** هو هذه **القراءة ـ الحدث Lecture – événement**.

٣ ـ هكذا، يمكن أن نفترض أننا أمام تحولات مهمة في بعض افتراضات التحليل النصي عند جان بيلمان ـ نويل، لكنها التحولات التي لا تزيد الإشكال إلا استشكالا، ولا تطلب إلا المزيد من التوضيحات، ولا تكشف إلا هذه الحاجة المتواصلة إلى ملامسة الأسئلة الجوهرية. ولهذا، فإن اللافت للنظر هو أن جان بيلمان ـ نويل سيبقى هو هذا الناقد النفساني الجديد والمتجدد الذي لم يكفَّ، على طول مساره النقدي، عن إعادة صياغة أسئلته، والعمل على تعميق تصوراته وتجديد افتراضاته وتطوير مفهوماته.

لكن إذا أردنا، في نهاية هذا التقديم، أن نختزل في كلماتٍ قليلةٍ هذا المسار النقدي عند جان بيلمان ـ نويل، فإننا سنقول إنه يتألف من محطتين كبريين، الثانية هي ربما أكثر تطورًا من الأولى، لكن بينهما علاقات وثيقة، بحيث لا يمكننا استيعاب بعض التحولات في المحطة الثانية من دون استيعاب ما جرى في المحطة الأولى. فهما تشتركان معا في المبادئ المنهجية الأساس (التخلص من قبضة المؤلّف)، وتساهمان معا في بناء تصورٍ نظريٍّ ومنهجيٍّ لقراءة الأدب قراءةً يراد لها أن تبقى وفيةً، لا للمؤلّف، بل للنص والقارئ.

في المحطة الأولى، كان جان بيلمان ـ نويل يتحدث، في تنظيراته كما في تطبيقاته، عن الاشتغال اللاواعي للنص بمعنى أن نعطي، بشكلٍ من الأشكال، المبادرة لهذا التأويل الذي يركز على العناصر المؤلِّفة للنص الأدبي (دواله، مدلولاته، بنياته الجنسية، حمولاته التناصية، ثنياته الميتانصية.. إلخ). وكان يتحدث عن المحلِّل النصِّي باعتباره هذا الذي يدعي أنه هو صوت النص، لأنه منهمك في تعليق ـ ذاتي تُغذِّيه تلك القوى الموضوعة في هذا النص بواسطة هذا الانسجام الداخلي في لغته وجهازه التصويري (الصور البلاغية، التمثلات التي تخاطب المتخيل، ما يسميه جان ـ فرانسوا ليوطار بـ**الصوري Le figural**).

وكان يتحدث عن هذا المحلّل النصي باعتباره هذا الذي يعمل جاهدًا من أجل التقليل من ذاتيته الخاصة، مانحا هذا النص الذي صار مُشَيَّئا ومؤلّها تلك القدرة على الإشارة (على التدلال faire signe)، وهي القدرة التي كان العرّافون قديما يسندونها إلى الآلهة؟

لكن جان بيلمان ـ نويل سيعود، في المحطة الثانية، إلى السؤال الأساس: ماذا يعني أن نمنح مكانةً عاليةً لهذا العمل الذي تقدمه القراءة في شكل إنصات؟ أيعني ذلك أن نَزيدَ من استقلالية القارئ عوضا عن استقلالية النص؟ وهو بهذه الأسئلة، يدرك أن الأمر لم يعد يتعلق بمجرد فصلٍ للمؤلَّف عن مؤلّفه، وأن الأمر لم يعد يعني أن نمنح القارئ تلك الإمكانية الكبيرة التي كانت تسمح

له بأن يضع لاوعيَه محلَّ لاوعي المؤلِّف، ومحلَّ لاوعي باقي القراء المفترضين، وإلا فإننا سنعود بذلك إلى النزعة الانطباعية في إحدى صورها الأكثر رداءة ما دامت ستدعي العلمية. ويوضح المحلِّلُ النصِّي أن المسألة الأساس ستبقى هي نفسها دائما: كيف يكون بإمكان هذا القارئ الذي يقرأ قراءتي النقدية أن يعتبر صالحا تأويليَ الذي أقدمه على أنه نموذجي، مع العلم أنه تأويلٌ ناتجٌ عن انخراطٍ لذاتي التي مارست تحويلا ـ ذاتيا، والتي لا تستمد السلطة إلا من ذاتها من أجل أن تؤكد بأنني محلِّل / مؤوِّلٌ مؤهَّلٌ؟

وهذا سؤالٌ عقلاني ومعقول في نظر جان بيلمان ـ نويل، ويهمُّ كلَّ المناهج والمقاربات، لأنها كلها سرعان ما تصطدم بإشكالية الحجج. وعلى سبيل التمثيل، فمؤرخ الأدب الذي من المفترض أن يكون أفضل تسلحا من أجل الحصول على ضمانات الموضوعية، نجده يخضع في المقام الأول لمعرفةٍ بالمحيط التاريخي هي معرفة لا يمكن لها أبدًا أن تدعي الشمولية؛ ويخضع في المقام الثاني لتصورٍ من بين تصوراتٍ أخرى عن معنى التاريخية l'historicité؛ وفي المقام الثالث، فإن دخوله إلى حياة كاتبٍ أو أديبٍ ما يكون دخولا بنسبةٍ أو بدرجةٍ معينة، ويخضع لصيغةٍ محددة. والشيء نفسه يمكن أن نقوله عن الناقد السوسيولوجي، بل وعن هذا الباحث الذي يدافع عن متخيَّلٍ أنتروبولوجيٍّ (جلبير دوران)، ويبحث عن الجذور في "بنياتٍ" كونيةٍ وعابرةٍ للتاريخ؟

ويبقى السؤال: ما هي المشروعية التي يملكها تحليلٌ / تأويلٌ يستدعي اللاوعيَ؟ بالنسبة إلى جان بيلمان ـ نويل، يبدو أن الوضعية لا تختلف كثيرًا عما يقع في قاعة العلاج، باستثناء أن صلاحية العلاج يمكن التأكد منها بالنظر إلى ما استفاده المريض؛ في حين أن القارئ العادي لن يعرفَ أبدًا ما الذي ساهم من داخل ذاتيته في أن يجعله يجد مدهشا أو ناجحا ذلك العمل الأدبي الذي استكشفه رفقة المحلِّل النصِّي.

ويبقى الافتراض: أن المحلّل النفسي هو نفسه لا يملك حقيقةَ كلِّ ما يجري، لكن الشرطَ الجوهريَّ في عمله هو هذه الذاتية الشاملة التي يمكنه بلوغها كلما أحسن لاوعيُه الإنصات إلى ذلك اللاوعي الآخر. فهو لن يكون محللا نصيا إلا إذا عرف كيف يكتب هو نفسه ما يشعر به بطريقة تؤدي إلى تحفيز وانخراط تلك الروح السِّرِّية عند القارئ؛ ومن أجل ذلك، فإنه من المفروض فيه أن ينخرطَ، أثناء القراءة، انخراطا كليا، أي بكلِّ ذاتيته، بكلِّ قدراته، بكلِّ طاقاته، بكلِّ لاوعيه، بغرض أن يُحسنَ الإنصات إلى النص الأدبي، إلى ما فيه من هذا الشيء الذي لايقال le non-dit، ومن هذا الشيء الذي لا يقبل الوصف l'indicible.

تنويه

إنَّ التحليلَ النفسيَّ ليس علماً فحسب، بل إنه أفضل من العلم، لأنه فنٌّ يساعدنا على تفكيكِ حقيقةٍ ما في كلِّ قطاعٍ من القطاعات الملغزة داخل التجربة الإنسانية، كما يعيشُ الإنسانُ هذه التجربة، أي كما يحكيها لنفسه أو للآخرين. ولأنه فنٌّ لا يميز ذاتَ المعرفة عن موضوعها، فهو لذلك يَنفي وجودَ ذاتٍ محدَّدةٍ أو ممكنةِ التحديد، وينفي وجودَ موضوعاتٍ فكرية ليست بعدُ مسكونةً وملفوفةً بواسطة حيلٍ ومبادراتٍ ورغباتٍ هي جزءٌ من الذات.

إنَّ التحليلَ النفسيَّ فنٌّ يَستندُ إلى نظريةٍ، ويَستندُ إلى ممارسةٍ، بلا تقنياتٍ إلزاميةٍ، وبلا شفراتٍ شفافةٍ، وبلا نماذجَ أصلية، وبلا تصوراتٍ أحادية، وبلا نقط استدلالٍ ثابتة. فهو، مثل بينيلوب Penelope، يَنسجُ لوحتَه ويفككها، كما نَصنعُ نحن بحياتنا.

وبناءً عليه، فإنه وَاهمٌ مَن يظنُّ أنْ من الممكن الحديث عن التحليل النفسيِّ من خلال تعليقاتٍ وحواشٍ " بسيطةٍ " هي التي تكون عادةً متداولة في مثل هذه السلسلة❖؛ فالقارئ لن يجد هنا قطُّ عرضاً منظماً للمفهومات التي يستند إليها التحليل النفسي، وبهذا فهو لن يصبح محللاً نفسيا ممارِساً، ولن يكون أكثر من ناقدٍ محلِّلٍ. وإذا سمح مجرى قراءته بنظرةٍ شاملةٍ إلى الفرضيات والمناهج والنتائج المقصودة، وإذا ما تطلعَ إلى تعميق اهتمامه، فإنَّ تعبَهُ، وتَعَبي، لن يكونا، من دون فائدة.

❖ سلسلة: "ماذا أعرف؟ Que sais-je ؟ " التي نُشِرَ بها هذا الكتاب.

مقدمة

القراءة من خلال التحليل النفسي

" إن الشعراء والروائيين هم أعزُّ حلفائنا، وينبغي لنا أن نُقدِّرَ شهادتَهم أحسنَ تقدير، لأنهم يعرفون أشياءً بين السماء والأرض لم تتمكّن بعدُ حكمتُنا المدرسية من الحلم بها؛ فَهُمْ، في معرفة النفسِ، شيوخُنا، نحن الناس العاديين، لأنهم يَغرِفونَ من منابعَ لم ينجح العلمُ، بعدُ، في الوصولِ إليها." (س. فرويد: الهذيانُ والأحلام في رواية: غراديفا لجينسن، ١٩٧١، ص١٢٧).

عُمْرُ التحليل النفسي الآن هو أكثرُ من ثلاثة أرباع القرن[1]، أي أنه أقدمُ من فيزياء إنشتاين النسبية بسنواتٍ قليلة، وكلنا أملٌ، وهذا حقُّنا، في أن تبدو فرضياته غير قابلة للجدال، وأن لا يكون هناك مَنْ لا يزال يَتَّهِم هذه السيدةَ العجوز بارتداء ملابس داخلية مثيرة من أجل إغراء فاقدي البوصلة داخل مجتمع طهرانيٍّ.

إنَّ فرويد، سواء أَقَبِلْنَاهُ بحسن نية أم بسوئها، قد ألحقَ بالكائن الإنساني ما سمَّاه بـ**الجُرح الثالث الذي أصاب " حُبَّ الإنسان لذاته "** (في مقالته: "**إحدى صعوبات التحليل النفسي**"؛ ضمن مؤلَّفه: **مقالاتٌ في التحليل النفسي التطبيقي**، ١٩١٧)؛ وإذا كان كوبرنيك قد أرغم الإنسان على الإقرار بأن كوكبه الصغير لم يعد هو مركز العالم، وإذا كان داروين قد وضَّح بأن الإنسانَ ليس أكثر حظًا من الحيوانات الأخرى، وأن أصله لم يكن رائعًا، فإنَّ فرويد هو الآخر قد فسَّرَ كيف أن " الأنا ليست سيدةَ بيتِها الخاص " (ص٤٦)، ذلك لأن القوة التي تتصف بها دوافع الرغبة تتواجد في دواخلنا إلى حدٍّ يستحيل معه تدجينها كاملةً؛ وليس من دون أهمية أن نعرفَ بأن إرادَتنا وذكاءَنا ليسا مطلقين بما أن جزءًا كبيرًا من أنشطتنا الذهنية ينفلتُ من مراقبة الوعي. وإذا كنَّا لا نحظى بالمكانة السامية في هذا الكون وفي محيطنا الحيوي، فإننا كذلك في إطار هذه النفس الإنسانية التي كانت تُعتَبر مصدرًا للمجد والمواساة: هناك أشياء تُفكِّر بداخلنا وتُوجِّه أفعالَنا مع أفكارنا، دون حتى أن نُحاطَ علمًا بحدوث بعض الظواهر. وأن يَشعر الإنسان بأنه مُصابٌ في عزَّة نفسه ـ في نرجسيته ـ ليس بالأمر الأكثر أهمية، ذلك لأنه تلقى مثلَ هذه الإصابات من قبل، وكان عليه أن ينتصر على الكثير من المقاومات المتمثلة في التقاليد والديانات من أجل التسريع باندمال الجرح.

ولذلك، فإنَّ الجهدَ الذي بذله فرويد في هذه المسألة، والتأثيرَ الذي كان من حظِّ اكتشافاته، هما معًا قد كانا على جانبٍ كبيرٍ من الأهمية، فقد برهنت حركةُ

---

١ – نترجم هنا الطبعة الأولى للكتاب، وهي تعود إلى سنة ١٩٧٨. (المترجم).

التحليل النفسي على أن الغوص في خبايا العُصابيّ أسهلُ من مواجهة الأحكام المسبقة التي تتحكم في الصالونات والجماعات العلمية، ذلك لأن الرقابة الإيديولوجية كانت أكثر فعالية وصلابةً من الكبت الموجود داخل كلّ فردٍ: إنَّ ضغوطات العائلة والمدرسة والدين والمؤسسات، وثِقلَ المجتمع المنظَّم داخل اقتصادٍ معين، وثِقلَ الفلسفة السائدة أو ما يسمى بالتجربة وامتلاك " حسٍ سليمٍ " معقولٍ وعقلانيٍّ لكنه يبقى عاجزًا عن التفكير، كلُّ هذا نحن ضحاياه ومستفيدون منه في الوقت نفسه، فنحن عُميَانٌ لأننا مُشبَعُون، وانتهازيون لأننا معميون، وهذا كله هو مَا يسكنُ دواخلَنا وفكرَنا ولغتَنا.

أما العنصر الثاني من الثنائية فهو الأدب. وهو هذا الذي عن طريقه نَعِي إنسانيتَنَا التي تُفكر وتتكلم، لأن اللغة التي اكتسبناها من خلال علاقاتنا اليومية مع أبنائنا وأقاربنا لا تصلح إلا للفعل: طلبُ شيءٍ ما أو الاستجابة لطلبٍ ما من أجل مَعيشِنَا. فبواسطة شيءٍ كالأدب (وقد كان شفويا في العصور والحضارات التي لم تعرف الكتابة)، وبه فقط، يمكنُ للإنسان أن يسائلَ ذاتَه وقدرَه الكوني واشتغالَه الاجتماعي والذهني؛ ذلك لأن تصوراته ونظراته " النبيلة " للعالم هي التي تبقى راسخةً لاحتكاكها بالأساطير - أي بما ينبغي لنا أن نقرأه - والأساطير الدينية والملاحم الدنيوية والمحكيات النموذجية والقصص والمسرحيات والاعترافات المؤثرة نثرًا كانت أو شعرًا. وإذا كان الكلام يحمل إلينا أخبارًا، فإنَّ الكتابة هي ما يكوِّننا ويُحَوِّلنا بالضرورة مادام المكتوبُ هو ما يأتي من الخارج، هو ما يكون غيابُه بعيدًا أو قريبًا، هو ما يأتي من زمنٍ آخرَ، هو ما لا يأتينا أبدًا من هنا والآن حيث يكون الكلامُ كافيًا.

ومع ذلك، فالأدبُ هو شيءٌ آخرُ غير هذا الجسد الذي يجري تحنيطه، كثيرًا أو قليلا، بأفكارٍ جاهزةٍ تشكلت خارج السياق الراهن الذي يغلبُ عليه السجال: ليس الأدب بمجموعةٍ من الخطابات التي جرى تدوينها قبلنا وبعيدًا عنَّا، بل إنه خطابٌ فريدٌ من نوعه، كثيرًا ما نطلُبُه وكُلُّنا أملٌ في أن يكون " نافعًا رائعًا ":

نَفعُه في إمتاعنا، وروعتُه في بقائه غيرَ صالح للاستعمال بقصد الاستمرار في الحياة، لأنه خطابٌ زائفٌ لا ينقُلُ الواقع، ومن هنا سحرُهُ ومأساتُهُ وحظُّهُ العجيب.

أن نفهمَ تلك المؤلفات التي تشكّل جزءًا من الأدب، تلك المؤلفات التي تتراكم شيئًا فشيئًا من أجل تشييد مجالٍ صلبٍ يترك الغبار لِتَطيرَ ريحُه بكلٍّ ما ليس جوهريا، فِينسرب الرملُ على منحدر النافع ـ أي ما يدخل في إطار الكلام المتداول والكتابات الديداكتيكية ـ، معناه أن نجدَ الأسبابَ التي تجعلُ هذه المؤلفات تتجاوز مؤلّفيها وعصورها ودوائرها اللغوية، وهذه أمورٌ لا يمكنها أن تتحققَ في يومٍ واحدٍ. ويبقى أنَّ تقييمَ أصالة ما هو أدبي، مثل الاعتراف بالتحليل النفسي وربما بفضله، أمرٌ يتطلَّب عملا شاقًّا. ويكفي القولُ بضرورة أن نقبلَ بتلك الفكرة التي تَعتبرُ الأدبَ لغةً أخرى تقولُ أكثر ممَّا يبدو أنها تقوله، وهي لا تقولُ بالضبط ولا بكيفية حقيقية ما تريدُ أن تقولَه. وبما أنَّ الشيءَ النفسيَّ ليس كتلةً موحدةً تشتملُ على مراتبَ واختصاصات، فإنَّ كتابةَ الروائع الأدبية لا يمكن إختزالها في نقلِ رسالةٍ تَحملُ معنًى واحدًا وواضحًا؛ ذلك لأن الكلمات المتداولة عندما يَحدثُ تركيبُها بطريقةٍ معينةٍ، فإنها تكتسبُ سلطةَ الإيحاء بالمجهول وبما لا نتوقعه؛ ومن هنا، فإنَّ الكُتَّابَ هم أناسٌ، عندما يكتبون، نجدهم يتحدثون، من دون علمهم، عن أشياء هم لا يعرفونها بدقة: ذلك لأنَّ القصيدةَ تعرفُ أكثرَ من الشاعر.

وإذا كان المعنى فائضًا داخلَ النص، فإنَّ هناك في مكانٍ ما نُقصانًا في الوعي، فالحَدَثُ الأدبيُّ لا يحيا إلا إذا كان يُبَطِّنُ قليلا من فقدان الوعي أو جزءًا من اللاوعي نفسه. ومَهمَّة الناقد في كل الأزمنة هي الكشف عن هذا النقصان أو هذا الفيض. وبما أن الأدب يحتوي في دواخله على شيءٍ من اللاوعي، وبما أن التحليل النفسي قد أتى بنظريةٍ مَا ينفلتُ من الوعي، فإننا مضطرون إلى التقريب بينهما إلى حدِّ المزج. فالأعمال الأدبية تُقدم في مجموعها وجهةَ نظرٍ حول واقع الإنسان ووسطه، وتُقدم في الوقت نفسه وجهةَ نظرٍ حول الكيفية التي يُدرِك بها الإنسانُ هذا الوسطَ وهذه الروابطَ التي يُقِيمُها معه؛ وهي في مجموعها سلسلةٌ من الخطابات وتصورٌ للعالم: ذلك لأنها صادرةٌ عن عنصرٍ واحدٍ يَجمعُ في الوقت

ذاته بين النصوص والثقافة. وأما التحليل النفسي فهو تيارٌ يتقدم بطريقةٍ مماثلة: **إنه جهازٌ مفهوميٌّ يُعيد بناءَ العمق النفسيِّ، ويُشَيِّد نماذجَ تساعد على فكِّ الشفرات**. وإنْ كان جسمُ النص (الأدبي) والتمكُّن النظري (الجهاز المفهومي) ينتميان إلى أنظمة مختلفة في الواقع (المادة الخام في مقابل وسائل التحرِّي)، فمن الضروري أن ننتبهَ إلى أن رؤيةَ العالم في الآداب الجميلة، وأن التقاطَ تأثيراتِ اللاوعي في التحليل النفسي، هما معًا يشتغلان بالطريقة نفسها: ذلك لأنهما نوعان من التأويل، وطريقتان في القراءة، ولنَقُلْ إنهما قراءتان، ذلك لأن الأدب والتحليل النفسي " يقرآن " الإنسانَ في حياته اليومية وداخل قَدَره التاريخي؛ وفي العمق، فإنَّ قَاسَمَهما المشترك هو أنهما ينفيان كلَّ لغةٍ واصفةٍ من مجاليهما: ليس هناك فرقٌ بين الخطاب الذي يستندُ إليهما وبين الخطابات التي تُؤَلِّفهما، فنحن نُدرك أننا لن نتمكَّنَ أبدًا من الانفصال عنْ مَا نقوله، لكننا مع ذلك نرسمُ هدفا يرمي إلى أن نصلَ إلى حقائق، وذلك بالحديث عن الإنسان وهو يَتَحَدَّثُ.

إنَّ اكتشافَ اللاوعي يُعيدُ مساءلةَ المعرفة التي نملكها عن النفس البشرية، أي تلك المعرفة التي بواسطتها نعيش في كلِّ لحظةٍ وحين. فما كُتِبَ وما زالَ يُكتب، بل وما أقرأه تخترقُه، دون أن أعلم، طاقاتٌ هائلةٌ (تخييلية): ماذا عن قراءاتي اليوم؟ ومن جهةٍ أخرى، فإن التحليل النفسي يشتغل باللغة بوصفها أداة لإيصال الحقيقة والاستلاب الموجود إما داخل الروابط القائمة بين الأشخاص وإما داخل الشخص نفسه: ماذا يُعَلِّمُنِي التحليلُ النفسيُّ بخصوص موطنِ هذا الاختبار المتميِّز للغة، أي الأدب في مجموعه، حيثُ يُعَبِّرُ الواقعُ السِّرِّيُّ للفرد عن نفسه أحسنَ تعبير؟ وهذه من الأسئلة الممكنة، ومعها تصبح غايةُ البحث على الشكل الآتي: **وَصفٌ للمبادئ وجَرْدٌ للوسائل التي يعرضها علينا التحليلُ النفسيُّ من أجل إنجاز أفضل قراءةٍ للأدب**.

وهكذا، فالمطلوب منا، إذًا، هو أن نستكشف تلك التوجهات في اختلافها وتنوعها، بل وفي تاريخها،

وأن نسميها بنوعٍ من التعميم: **"المقاربة النفسانية للحقل الأدبي"**، ذلك لأننا نجد كلَّ توجهٍ قد نشأ في فترةٍ مختلفة، وبحظوظٍ متباينةٍ، وبأشكالٍ متغيرة.

بعد أن ننتهي من تقديم محاولات فرويد حسب ترتيب ظهورها، سنستعرض الإجراءات والنتائج التي وفرتها إلى حدود الوقت الراهن. ولن يتحقق هدفنا إلا إذا نجحنا في استمالة الفضوليين، من هذه السلسلة* التي تؤثر في جمهورٍ واسعٍ، إلى طرائق التدخُّل التي يوفرها المنظور النفسي من أجل مقاربة مختلف التمظهرات التي من خلالها يكون الأدبُ حاضرًا وحيًّا وفعالا بالنسبة إلى فئةٍ من الناس نتمنى أن يزدادَ اتساعها.

وفي الختام، نستحضر إحدى عبارات فرويد التي قد لا تخلو من سخرية:

" إنَّ العملَ التحليليَّ محفوفٌ بالهشاشة والمعاناة، بحيث لا يمكن استخدامه كما النظَّارة التي نضعها عند القراءة ونخلعها عند الخروج إلى النزهة." (س. فرويد: **محاضرات جديدة في التحليل النفسي**، ١٩٧١، ص٢٠١).

لِنخرُجْ، إذًا، إلى نزهةٍ بحثًا، إنْ لم يكن عن أفضلِ نظَّارةٍ للقراءة، فلا أقلَّ من البحث عن أحسنِ نظَّارةٍ من أجل أن نقرأ بطريقةٍ أفضل.

---

* سلسلة: "ماذا أعرف؟ Que sais-je ؟" التي نُشِرَ بها هذا الكتاب.

الفصل الأول: القراءةُ مع فرويد

" بعدَ استكشافِ الأحلام، انطلقنا إلى تحليلِ الإبداعات الشعرية أولا، ثم الشعراء والفنانين بعد ذلك (...)، إنها المشكلاتُ الأكثرُ سحرًا من كلِّ المشكلاتِ التي تناسبُ تطبيقاتِ التحليل النفسي." (س. فرويد: خمسة دروس في التحليل النفسي، ١٩٧١، ص١١١- ١١٢).

نبدأ بإحدى المستملحات، التي قد تكون صحيحة أو غير صحيحة، لكنها على صوابٍ: حدَثَ أن سألَ أحدُهم مؤسسَ التحليل النفسي عن أساتذته، فأشارَ بحركةٍ إلى رفوف خزانته حيث تظهرُ روائعُ الأدب العالمي.

لقد كان فرويد مولَعًا بكلِّ أنواع الأدب: فقد كان قارئا كبيرًا، وكان قارئا نافذًا؛ وثقافته هي تلك التي كانت منذ مائة سنةٍ مقرَّرَةً في التعليم الثانوي بالنمسا. وهي ثقافةٌ كلاسيكيةٌ، لكنها أكثرُ تنوعًا وعالميةً وشموليةً من نظيرتها في فرنسا.

وعلى سبيل التمثيل، فالأسماء التي تستحضرها ريشته هي في أغلب الأحيان أسماءُ مؤلِّفين كانت قد صارت مشهورةً حوالي سنة ١٨٧٠: أرسطوفان، بوكاس، سرفانتس، ديدرو، جوته، هيبل، هين، هيزيود، هوفمان، هوميروس، هوراس، لوتاس، ميلتون، موليير، رابليه، شيلر، شكسبير، سوفوكل، سويفت؛ وبالنسبة إلى الكُتَّاب المعاصرين: دوستويفسكي، فلوبير، أناطول فرانس، إبسن، كيبلينج، توماس مان، نيتشه[1]، شوبنهاور، برنارد شو، مارك توين، أوسكار وايلد، زولا، استيفان زويج.

وما يستخلصه فرويد من قراءاته هو، أولا، تلك الصيغ البليغة التي طبعت ذاكرته، وسمحت له بترصيع نصِّه بشواهدَ تبعًا لما تقتضيه الكتابةُ الجيدةُ في زمنه؛ وهو، ثانيا، وبالأخص، تلك المعرفة بالدوافع التي توجِّه الناس، وهي معرفة اكتسبها من خلال التأثر (بهذا الرأسمال من الحكمة والتجربة الذي نكتسبه كلنا من خلال الاحتكاك بالأعمال الأدبية الكبرى)، ومن خلال الانتساب إلى مدرسة العباقرة الذين سبقوه، دونَ علمٍ منهم، إلى طريق الاكتشافات النفسية الكبرى.

١- وهنا نقول ونكرر القول إن بين فرويد ونيتشه قواسم مشتركة إلى حدٍّ أنَّ الأول يُفضِّلُ أن لا يخالط الثاني "كثيرًا" حفاظًا على أصالة فكره.

ولهذا، فإننا غالبًا ما نراه يكشف عن اعتقاده الراسخ بأنَّ النصوصَ التي تُعتبَرُ خالدةً هي القادرة على أن تؤدِّيَ دورَ المُوجِّه؛ وهكذا: "أصبح واضحًا - ما كان يعرفه الروائيون والعارفون بالقلب الإنساني منذ القدم - أنَّ انطباعات المرحلة الأولى من الحياة تترك آثارًا يتعذَّرُ مَحوُهَا (...)." (س. فرويد: **حياتي والتحليل النفسي**، ١٩٧٠، ص٤٢).

لقد كان فرويد مفتونًا بهذا البُعد في النظر الذي تتصف به هذه العقولُ المدهشةُ التي لم تكن تملك وسائل التحليل، وكان متأثرًا بنظراتها وأوصافها ومحكياتها، لكنه لم يكن مفتونًا إلى حدِّ العمى، بل كان يَحثُّ على الفهم، ومن هنا قوة أبحاثه وجهوده التي كانت في اتجاه تطبيق منهجه العلمي[1]، الذي ابتكره شيئًا فشيئًا، على اللغز الذي كان من قبل مصدرَ إلهامه.

١ - ماذا يعني " تطبيق " التحليل النفسي؟

لا ينبغي لمصطلح **التطبيق** أن يؤدي إلى تفسيرٍ معكوس، فهو عادةً ما يشيرُ إلى ما نستعمله في ميدانٍ معينٍ من مبادئ ووسائلَ بحثٍ تنتمي إلى حقلٍ معرفيٍّ مغاير، تبعًا لِمَا يُسمَّى بـ" العلم الأساس " و" العلم الملحق ".

وهكذا، فإننا نلجأ إلى الرياضيات في العلوم الدقيقة جميعها، بل وحتى في بعض العلوم الإنسانية (علم الإحصاء، مثلا)، ونستخدم كيمياء الإشعاعات في علم الآثار وعلم الإحاثة، وذلك باستعمال الكربون ١٤، من أجل التأريخ لِحَجَرٍ منحوتٍ أو خَزَفَةٍ قديمة. وبالنسبة إلى الحالة التي تعنينا، فإن الأمر لا يتعلق بطريقةٍ

١- بخصوص مشكل " التطبيق"، نحيلُ على:
Mireille Cifali: Freud pédagogue ? Inter-éditions,1982.

من طرائق الحساب، ولا بجهازٍ للقياس ينتمي إلى نظامٍ مختص بقياس الكم. بل إنه يتعلق بشبكةٍ للتفسير هي نفسها التي من المفروض أن تسمح بفكٍّ شفراتِ الظواهر الإنسانية التي قد تبدو متباعدة جداً عن بعضها البعض (وينبغي لنا أن نوضح أولا أنها ليست متنافرة)؛ ذلك لأن أكبر ابتكارٍ في نظرية اللاوعي هو البرهنة على أن الفصلَ بين مختلف أنشطة الإنسان ومواقفه قد كان اصطناعيا؛ وعندما نوضح وجودَ اتصالٍ بين الطفل والبالغ، بين " البدائيِّ " و" المتحضِّر"، بين الخارق والمألوف، بين المَرَضي والعادي، فحينئذٍ سنرى كيف سيجري ردمُ الهوة التي كانت تفصل بين مختلف الإنتاجات، من مثل الأعراض المرضية والحكايات العجائبية وطابوهات العشائر البولينيزية وتنظيم الألعاب وحمولتها عند الصبي الصغير أو الصبية الصغيرة.

وهكذا، فمن الواضح أن هناك أُسّا مشتركا - أي أن هناك آليةً للغرائز معقدة، وأنماطًا من الكبت، وهناك حيل الرغبة الجنسية - بين السلوكات الشاذة والمألوفة عند مختلف أصناف الأفراد، من مختلف الأعمار، وعند مختلف أصناف الجماعات البشرية الموجودة على وجه الأرض؛ ولذلك، فإنَّ الحلمَ واللعبَ والطقسَ والتداعي السِّرِّيَّ والخرافةَ والأسطورةَ والحكايةَ الخرافية والملحمةَ وأغنيةَ الأطفال والروايةَ والفكاهةَ وسحرَ قصيدةٍ ما، كلها لا تشكّل موضوعاتٍ منفصلةً للدراسة إلا بالنسبة إلى الاختصاصيين الذين يعتقدون أنهم يشتغلون بمواد خام متنافرة.

وعندما ننطلق من اعتبار الظواهر الإنسانية من إنجاز اللاوعي نفسه (اللاوعي هنا بمعنى النظام، لا بمعنى التنظيم الفردي)، فإن ذلك هو ما يمنح المشروعيةَ لِعمل المفسِّر الواحد الذي يشتغل بها، لأن تطبيق التحليل النفسي على قسمٍ من الموضوعات النفسية الخاصة يعني ملاحظة الطريقة التي تَظهرُ بها الرغبةُ من خلال المواد الخام والسياقات والأعضاء والمؤسسات والمعطيات الثقافية التي يتعذَّر تبسيطها لكنها تخضع للقوانين نفسها.

إن معنى كلمة التطبيق هنا لا يطابق ما قد يكون لها من معانٍ في مواضعَ أخرى، والأمر لا يتعلق بعملية الاستيراد ـ التصدير مع علمٍ مجاورٍ، ولا باستبعاد التحليل النفسي، طوعًا أو كرهًا، إلى أيِّ مكان؛ ذلك لأن تحليل العمليات اللاواعية مدعوٌّ إلى التدخل في كل مكانٍ يشتغل فيه " الخيال"، أي الانفعالات وعملُ التخييل، ويشتغل فيه، بشكلٍ أوسع، عملُ التمثيل والمؤثرات الرمزية. ويمكن لهذا التحليل أن يعتبرَ نفسَه فعالا كلَّما عاد الإنسانُ إلى ذاته، وكلما تجاوزَ نشاطُه المعرفيُّ ما هو أكسيومي وفيزيائي وتقني من أجل الانشغال بالمظاهر " الملموسة " للوجود والتاريخ والمجتمع والفرد. وفي هذا الشأن، لابد أن نضيف: إن الرياضيَّ يشتغل بالأعداد والتركيبات، ويلاحظ الفلكيُّ ما يجري في هذا اللامحدود الكبير، ويلاحظ الفيزيائيُّ ما يجري في ذلك اللامحدود الصغير، وينشغل المهندسُ بالفعالية ذات المردودية، لكنهم جميعا ليسوا إلا بَشرًا عندما ينتهون من أشغالهم ويتخلصون من اختصاصاتهم؛ أما فرويد، بنظَّارته التي لا تفارقه، فإنه ينظرُ إلى الناس وهم يعملون، ويدرسهم وهم خارج العمل: إنَّ نظَّارته لا تفارقه حتى عندما يكون ذهنُه في استراحةٍ أو عندما ينتقل من شيءٍ إلى آخرَ، فهو لا يخاطرُ أبدًا بوضعها بما أنه يُكرِّسُ وقتَه من أجل فكِّ شفرات **النصِّ الإنسانيِّ**: إنه، باختصارٍ، لا يَكُفُّ عن القراءة.

٢ ـ درسٌ في القراءة:

عندما يكون فرويد بصدد قراءة كتابٍ، فإنه لا يكفُّ عن التصرف باعتباره محلِّلا: إنه يُصغي إلى ما يسمعه من النص المكتوب. لكننا سنرتكب خطأً إذا تصورناه قارئًا لـ " ما بين السطور " يتخيل في غموضٍ ما قد يوحي به ذلك أو ما قد يوقظه في الذاكرة، فهو لم يكن نبيًا ولا صاحبَ أفكارٍ ـ وبهذا الخصوص، نحيل على سارة كوفمان في كتابها: **طفولة الفن** ـ، بل كان مفسِّرًا، دائمَ الانتباه إلى

الكلمات والجمل واللغة. ويقالُ إنه كان يحب الاستشهادَ بأقوال غيره (إلى حد أنه كثيرًا ما يستشهد بعباراته وصيغه الخاصة)؛ ولم يكن ذلك من موضة العصر، بل كان دليلا على الأهمية التي يعلقها على حَرْفِيَّـة الملفوظات، لا على " فكرها " فحسب. وسنعود إلى الطابع النموذجيِّ لهذا الموقف، وإلى أسبابه ونتائجه، لكننا الآن نكتفي بالقول إن هذا الانشغالَ بـ**الحَرْفِـيِّ** هو الذي جنَّـبَهُ السقوطَ في الميتافيزيقا والوقوعَ في صوفيةٍ يصعبُ الإمساكُ بها نظريًا؛ وعلى سبيل التمثيل، فـ" يونج " لم يحافظ على هذه الصرامة المعروفة قيمتها، وكان من الضروري أن نفهمَ منذ ما قبل الحرب العالمية الأولى بأنه انحرف نحو شكلٍ جديدٍ من علم النفس لا يستحق اسمَ التحليل النفسي.

وهكذا، فمن ناحية التكوين، كان مُعلِّـم فيينَا طبيبًا عالِمًا يرفض أن يُوصفَ أو يَشتهر بأنه فيلسوف: فقد كانت تستوقفه الأفعالُ أولا، ثم بعد ذلك تلك البنيات التي من خلالها يجري عَرْضُ تلك الأفعال، ولا شيء آخر غير ذلك. ويُرَافِقُ الانتباهُ إلى الجزئيات ذلك المنهجَ العلميَّ الحريصَ على سماع أقوال المريض الكاملة أو تذوق الخطاب الشديد الدلالة في الكتاب؛ فنحن عندما نَطلُب السَّنَد من الخارج، نَقَعُ في الفخِّ ونتحول إلى شُرَّاحٍ أو كهنةٍ أو عرَّافين. وماذا سيكون مصير المسرحية التراجيدية: **أوديب ـ الملك** لو انتهت عند حدِّ الكشف عن مرتكب المحارم ومعاقبته؟ من المهم أن ننتبه، ونحن نقف على خطورة الخطأ الذي ارتكبه أوديب ـ " عن لاوعي"، لأنَّ وحيَ الآلهة ليس أكثر وضوحا من أعراض المرض ـ، إلى كونه لم يذهبْ إلى حدِّ الانتحار أو الحكم على نفسه مدى الحياة، بل إنه سيستعين بمشبكٍ يعود إلى أمِّـه جوكاست من أجل أن يفقأ عينيه وأن يعاقبَ نفسَه " هناك حيثُ ارتكبَ إثمًا ". وبالطبع، فهو بهذا يقوم بإخصاء نفسه، لكن بطريقةٍ رمزيةٍ تقلبُ إشارات الجريمة نفسها بما أنَّ شيئًا ما من الأمِّ ـ الزوجة هو الذي أصابَه في ذلك الموضع الأكثر حيوية فيه: "بؤبؤ عينيه"، هذا الذي عن طريقه اشتهى مفاتنها الأنثوية، والسؤالُ هو: أيموت الرغبة يدفع أوديب

الثمنَ الحقيقيَّ لأجل أن يعيش بعد ذلك في الحداد والألم. بَدَلَ الانتحار غرَقاً في البحر، كما تمنى ذلك في لحظةٍ من اللحظات، وكان بذلك سيتذوق بركةً مضاعفة إذ كان سَيَلتحق بأمِّه ويفوز بالموت[1]... وهنا لا يحتل فرويد موقع الدِّليفة La pythie التي كانت تتنبَّأ بوحيٍ من أبولونApollon، بل إنه في موقعِ ذلك المساعِد الذي يساعدها (يسميه اللاتينيون مُتَرجِماً interpres)، والمساعِد هو وسيطٌ بين كلام الله وأُذُنِ المستشار؛ ومعنى ذلك أن فرويد يأخذ مكانَه في موقعٍ يقع بين ما يكشفه المؤلِّف التراجيدي بوضوح وما يجوز لنا إدراكه ونحن نأخذ بعين الاعتبار البنيات اللاواعية الظاهرة والدفعات الليبيدية التي تشقُّ طريقَها على الرغم من معارضة الرقابة.

ليس قصدنا الآن أن نناقش قيمة هذا التفكيك أو ذاك لشفراتِ هذا المؤلِّف التراجيدي، ولا أن نناقش مشروعية "إخضاع" هذه الأسطورة، المقدَّمة من خلال قصيدة مُمَسْرَحة، للقراءة التفسيرية من النوع التحليلي بَدَلَ الشرح الباطني أو الإيديولوجي. وينبغي لنا أن نشدِّدَ على أن القراءة بنظَّارة فرويد هي قراءةٌ داخلَ العمل الأدبي، بوصفه نشاطًا إنسانيًا، وبوصفه نتيجةً لهذا النشاط، أي **أن تقرأ ما يقوله هذا العملُ دون أن يُظهرَه لأنه يجهله**، وأن تقرأ ما يُخفيه خَلْفَ ما يُظهرُه من خلال هذا الخطاب بالذات، وليس من خلال أيِّ خطابٍ آخر. ولا شيءَ مجانيٌّ، فالكلُّ يدلُّ، وما يستثيرُ فرويد هو قذائف اللاوعي. فالنص، بلا علمٍ منه ولا قصد، كتابةٌ مرموزةٌ ينبغي لنا فكّ شفراتها ـ لماذا؟ أولا، وطبعًا، من أجل مساعدة المحلِّل النفسي على التحكم في مناهجه في "الترجمة" (التي ليس لها

١- فضلا عن أن سوفوكل كان يدفع أوديب إلى الكلام بطريقةٍ تجعلنا نظن أنه يعرف الحقيقة، فالكل في طيبة Thèbes يتحدث عن مدنيين هم مَنْ قتلَ لايوس، أما أوديب فهو يتحدث عن "الإثم"؛ والكل يطالب برؤوس المسؤولين عن الطاعون، ووحده أوديب مَن يبحث عن "المجرم". إنه توقُّعٌ دالٌّ، وهفوةٌ فاضحةٌ، نحيل على:
Drick Van Der Sterren, Œdipe,1948, ed. française, PUF, 1976 , p49.

علاقة كبيرة بعمل المترجم بالمعنى العادي، كما سنرى)، وعلى ترسيخ مسلماته النظرية بمراجعة قيمتها الكونية، وهذا مكسَبٌ حقيقي للمعرفة التي يملكها الإنسانُ عن نفسه. لكن، ثانيا، وهذا هو الأهم، من أجل أن يساعدَ التحليلُ النفسي القراءةَ على إنتاجٍ كاملٍ لحقيقةِ الخطاب الأدبي، وتعيينِ بُعْدٍ جديدٍ لِمجالِ الجماليات، وإسماعِ كلامٍ آخرَ بحيث إن الأدبَ لا يُحدثنا عن الآخرين فقط، بل إنه يُحدثنا عن الآخر الموجود في دواخلنا.

إن هذا التفسيرَ يقود إلى نوعٍ من الفائدة متميِّز جدًّا؛ وبما أن الأمر يتعلق هنا بنوع من العمل، فلابد أن نُقنعَ أنفسَنا بأنه سيحصلُ على مكافأة، وأول شيءٍ يدخل في الحسبان هو إشباعُ الفهم (ولو في الوهم، ينبغي لنا أن نعترفَ بذلك)، وهذا الابتهاجُ باكتشاف السِّرِّ، ثم، على الرغم من الصعوبات، هناك هذا الإدراك للمعنى الذي يبقى ممتنعا. وما يراه التحليلُ النفسي في كلِّ ذلك هو صدًى للفضول القديم عند الطفل إزاءَ كلِّ ما له في صمت الآباء والأجساد علاقة باختلاف الجنس أو الأجيال، أو بلغز الولادة، أو بأسباب اللذة، أو بالممنوعات. وهذا ابتهاجٌ، وإن لم يكن لاواعيا، فإن جذوره تغوص في أقدم الانفعالات المنسية؛ وهو، بلا شك، يتلاقى مع ابتهاج آخرَ أقلّ وضوحا هو ذاك الذي يُغَذِّيه حصولُ التبادل بين أكثر من لاوعيٍ واحدٍ.

إن سلسلة الإنتاجات التخييلية، التي من داخلها تقوم الرغبةُ بتشغيل بنياتها، ليست خصبةً إلى ما لانهاية، بما أن ثيماتها تقتصر على التنظيمات الأولية (الشفوية، الشرجية، القضيبية وبدائلها)، وعلى الثالوث الأوديبي البسيط والمعقد في الوقت نفسه. وهكذا، إذًا، يمكننا أن نتصور لاوعيَ القارئ مستثمِرًا للتسهيلات التي تسمح بتحريك الكبت، وذلك بالانخراط في الاستيهامات التي يكتشفها، وبالتعرُّف عند الآخر على الحيل والمهارات التي تساعده على أن يخدع رقابته الخاصة بطريقةٍ أفضل؛ ويبدو الأمر كأنه نوعٌ من التواطؤ من خلاله يجري تبادل المشاهد النموذجية ووصفات الإخراج. والمصدر الثالث للذة، مع بقاء

المصادر السابقة، هو نوعٌ من الوضع التحويلي الذي يبدو أنه يتأسس عند معاشرة نصٍّ ما، ذلك النص القادر على إحداثِ تقمصات نفسية، وتنشيطِ استثمارات انفعالية قوية، وفرضِ نوعٍ من الإغراء على الذات؛ وكلُّ هذه الأشياء (التي إليها يعود الفضل في تدريب القارئ على لغة أكثر تقنية) ستتاحُ لنا الفرصة للعودة إليها. ويبقى أن التعلق الذي نحسُّ به إزاء كتابٍ ما، على الأقل أثناء قراءته، " يمتصُّ قدرات الروح"، كما سبق أن قال باسكال: ذلك لأنه أشبهُ بفعل الحبِّ. فالروابطُ التي تتأسس، سواء شعرنا بذلك أم لا، تسمحُ بتحركٍ في الاتجاهين، فلاوعيي الخاص يحوِّلُ رؤيتي عمَّا أقرؤه، وما يضعه الكتابُ في الظلِّ هو ما يغذي في داخلي أحلامَ يقظةٍ تتخذ لونًا غيرَ منتظَرٍ. والقراءةُ، طبعًا، ليست معالجةً سريرية، لكن يمكننا أن نستحضرَ أن المحلِّل النفسي في هذه المعالجة هو الذي يساعدني في صمتٍ على قراءة هذا النصِّ الذي تكتبه طمأنينتي على الأريكة، وتقدمه إلينا، أنا والمحلِّل.

٣ ـ الكتابات الفرويدية:

لقد استمد فرويد الكثيرَ من قراءاته، وخَبَرَ ملذّات القُرَّاء كلهم، بل وملذات ذلك القارئ النبيه الذي يقرأ الكتابَ ويُحسن الإنصات إلى اللاوعي (وذلك بإعادة تشغيل الاستيهامات وتقييم عملها). غير أن فرويد، إضافةً إلى ذلك، هو هذا القارئ الذي يستمد من القراءة المعطيات التوجيهية التي تهمُّ أبحاثه، والبراهين التي تساعده على إثبات صلاحية فرضياته وخصوبتها[1].

١- لِنعترف، إذًا، بقيمة هذه الملاحظة: "لقد عرف الاهتمامُ بالتحليل النفسي انطلاقتَه في فرنسا مع رجال الآداب..." (فرويد: حياتي والتحليل النفسي، ص ٧٩).

ويعرف كلُّ مَن اطَّلع على تأليف فرويد أنه كتبَ عن الفنانين والكُتّاب، وكتبَ عن الظواهر الأدبية والمؤلفات المتميزة. ولهذا، سنقدم الآن قائمةً بأهم كتبه ومقالاته التي كرَّسها لهذه المسائل على الأخص، اعتمادًا على الطبعة الفرنسية، وباتباع الترتيب الكرونولوجي:

- ١٩٠٧: **الهذيان والأحلام في رواية: غراديفا لِجينسن**؛
- ١٩٠٨: "**الإبداع الأدبي وحلم اليقظة**" (وسيكون العنوان الأفضل هو: "الشاعر والخيال"، ضمن مؤلَّف: **مقالات في التحليل النفسي التطبيقي**)؛
- ١٩١٠: **ذكرى من طفولة ليونار دو فانشي**؛
- ١٩١٣: "**ثيمة العُلْبات الثلاث**" ("اختيار العُلبة") ضمن مؤلَّف: **مقالات في التحليل النفسي التطبيقي**؛
- ١٩١٤: "**موسى عند مايكل أنجيلو**" (ضمن مؤلَّف: **مقالات في التحليل النفسي التطبيقي**)؛
- ١٩١٦: "**نماذج من الطبائع التي استنبطها التحليل النفسي**" (ضمن مؤلَّف: **مقالات في التحليل النفسي التطبيقي**)؛
- ١٩١٧: "**ذكرى من الطفولة عند جوته**" (ضمن: **مقالات في التحليل النفسي التطبيقي**)؛
- ١٩١٩: "**الغرابة المقلقة**" (ضمن: **مقالات في التحليل النفسي التطبيقي**)؛
- ١٩٢٨: "**دوستويفسكي وقتلُ الأب**".

يُصرِّح فرويد في كتابٍ أوتوبيوغرافيٍّ، وهو يعرِض إمكانات نظريته في إطار ما يُسمى اليوم بالأبحاث المتعددة المذاهب، بأنَّ "أغلبَ تطبيقات هذا التحليل قد انطلقت من أعماله الخاصة." (**حياتي والتحليل النفسي**، ص١٧٩). ولهذه الجملة

رنينٌ خاصٌ عندما يتعلق الأمر بحقل الدراسات الأدبية، لأنه من الواضح أن فرويد قد دشَّنَ الطريقَ أمام كلِّ أنواع المقاربات، **من دراسةٍ للانفعال الجماليٌ والإبداعية الفنية إلى قراءةٍ في النص الواحد مرورًا بتحليل الأجناس والموضوعات والكُتَّاب**. ونحن، في هذا الكتاب، سننطلق من أعماله كلما أردنا دراسةَ تطورها عندَ مَنْ استندوا إليه من محلّلين أو نقاد الأدب.

ويبقى أن نسجل بعض الملاحظات بخصوص أعمال هذا القارئ النموذجيِّ: تهمُّ الملاحظة الأولى هذا الاهتمام المتواصل، في كتابات فرويد النظرية والتطبيقية، باتخاذ الأسماء الكبرى والعناوين الكبرى في الأدب العالمي سَنَدًا ومَرْجِعًا؛ وهكذا، فإذا استحضرنا حالة أوديب، سنجده قد خضعَ للدراسة طيلة حياة فرويد، من خلال واقعها الأدبي أو من خلال عقدتها النووية، ابتداءً من رسالته إلى فليس يوم ١٥ أكتوبر ١٨٩٧ وصولا إلى مؤلَّفه: **مُختصَر التحليل النفسي** (١٩٣٨).

أما الملاحظة الثانية، فهي تُوضِّحُ كيف أنجزَ فرويد في مناسبة خاصة تحليلا كلينيكيا لأحد الذهانيين انطلاقًا من الاشتغال بكتابٍ أوتوبيوغرافيٍّ من تأليف هذا الذهانيِّ نفسِه: الرئيس شيربير المشهور (**خمسة دروسٍ في التحليل النفسي**). وتكشف الملاحظة الثالثة كيف أن فرويد كان بلاشك يُفضِّلُ نصوص الكُتَّاب حيث تكون الكتابةُ مُختَرَقة بجري " تشغيلها " بطريقةٍ أكثر قوةً وفيضًا؛ ولهذا نلاحظ كيف أنَّ فرويد لم يذهبْ بعيدًا ـ نسبيا ـ بأبحاثه في الفولكلور والميثولوجيات، وغالبًا ما يكلف أوتو رانك بهذه المهمة، وقد يسندها أحيانا أخرى إلى تيودور رايك أو جيزا روحيم (**حياتي والتحليل النفسي**)؛ ولهذا نجد أبحاثه في مؤلَّفه: **الطوطم والطابو** تنطلق من التأليفات والشروحات التي اقترحها الأنتروبولوجي فرايزر أكثر مما تنطلق من الوثائق الإثنوغرافية.

وختامًا، فإن القائمة المقدَّمة أعلاه قد أهملت صنفا من المؤلفات لا يدور بشكل واضحٍ حول " الموضوعات الأدبية"، لكنه الصنفُ الذي أدى دورًا جوهريا بالنسبة إلى الفكر الفرويدي الذي يتناول علاقات اللاوعي باللغة. وقد ألَّفَ فرويد ثلاثة من هذه المؤلفات قبل أن ينطلقَ إلى تطبيق التحليل النفسي على الأدب، وهي تتناول الحلم وفلتة اللسان والنكتة بالدرس. ويَحدث كلُّ شيءٍ كأن المؤلِّفَ قد تعلَّمَ كيف يقرأ، محدِّدًا شروطَ القراءة المعمَّقة، وأقلّ ما يمكن أن نفعله هو أن نضعَ أنفسَنا تحت إدارته في هذه المدرسة نفسها.

الفصل الثاني: قراءةٌ في اللاوعي

" الفنُّ هو المجالُ الوحيدُ الذي تُصَانُ فيه الأفكارُ في قوتها الكاملة حتى يومنا هذا. ففي الفن فقط يَحدُثُ للإنسان، المعَذَّب برغباته، أن يُحقِّقَ شيئًا شبيهًا بالإشباع؛ وبفضل الوهم الفنِّي، تنجح هذه اللعبة في توليد التأثيرات الانفعالية نفسها، كأن الأمرَ يتعلق بشيءٍ من الواقع. وقد صَدَقَ من تحدَّثَ عن سِحر الفن، وقارنَ الفنانَ بالساحر. "

(س. فرويد: الطوطم والطابو، ص ١٠٦).

الحلمُ هو " الطريق الملكي " الذي يقود إلى اللاوعي ؛ وهذا صحيحٌ من الناحية التاريخية، أو هو كذلك تقريبًا، بما أنَّ **تفسير الأحلام**[١] هو أول كتابٍ يحمل توقيعَ فرويد وحده، ومن اللافت أن يظهرَ هذا الكتابُ على رفوفِ المكتبات (وفي نسخٍ قليلةٍ) خلال الأسابيع الأخيرة من القرن التاسع عشر ؛ وهذا صحيحٌ كذلك، لأنَّ الأحلامَ قد كان لها السبقُ في ظهور أول تحليل : **التحليل الذاتي** عند فرويد، وجزءٌ مهمٌّ من الوثائق المستعمَلة تَصدر عن حالمٍ يعرفه فرويد جيدًا، وكان دومًا في متناول يديه ؛ ويبقى هذا صحيحًا حتى يومنا هذا بما أنَّ المُحَلِّلِين يطلبون من المُتَحَلِّلِين[٢] الاحتفاظَ بأحلامهم وأحلام يقظتهم وتدوينها من أجل حكيها خلال الجلسات بوصفها مادةً للعمل تسمحُ بالنفاذ إلى رغباتهم المكبوتة.

وفي الواقع، فقد أدرك فرويد، منذ وقتٍ مبكرٍ، أنَّ الحلمَ يُمثِّل **إنجازًا متنكِّرًا لرغبةٍ منسيةٍ** - أو أنه، على الأقل، محاولةُ إنجازٍ -. وما يُضافُ إلى تحققِ أمنيةٍ أكثر راهنية هو هذا الإنجازُ الذي يتقدم مستعملا عناصر اليوم السابق وأحداثه. وعندما تساءلَ فرويد عن الأسباب التي تجعلُ أمنياتٍ سرِّيةً **(تفكير مستتر)** تتحوَّلُ لتؤلِّفَ

١- في بداية الأمر، نقلَ المترجمون " Die Traumdeutung" إلى : عِلمُ الحُلم La science du rêve، وكانت عبارة " علم " غير مقبولة من المنظور الابيستيمولوجي، ولا تَنقُلُ بأمانة ما تعنيه عبارة : Deutung، وستكون العبارة الجديدة الملائمة هي : تفسير interprétation، وجمعُ " أحلام " سيكون أفضلَ من المفرد.

٢- ينبغي لنا أن نوضح لهؤلاء الذين قد تفاجئهم هذه العبارة بأنها وحدها المقبولة : إن كلمة مُحلَّل analysé (التي تفيد المفعولية) يمكن استخدامها في وقتٍ لاحقٍ، أمَّا على طول " المعالجة"، فإن هذا الموجود على الأريكة هو الذي ينبغي له أن يُقدِّم ما هو ضروريٌّ للعمل، وهو المَدعو إلى أن يقولَ كلَّ شيءٍ، بما في ذلك التفسير الذي يمنحه هو نفسه للمواد الخام التي توفرها حياته اليومية ؛ وأمَّا هذا الذي يصغي إليه، وهو على كرسيه وخارج دائرة نظره، فهو شاهدٌ وليس فاحصًا ولا أستاذًا : إنه يستقبلُ قدرَ مستطاعه ذلك التعلق الوجداني الذي يؤثر على شخصه كما على الشخوص التي ينبغي له أن يحملها على ظهره (إنه التحويل). ونحن مدينون للمحلل النفسي جاك لاكان الذي كان أول من استعمل هذه العبارة التي انتشر استعمالها اليوم : مُتَحَلِّل (التي تفيد الفاعلية لا المفعولية).

قصةً بلا رأس ولا مؤخرة، وسلسلةً غريبةً من الصور والأفعال والأقوال نعرفها جميعًا (**محتوى ظاهر**)، فإنه كان يتوجَّه إلى وضع الحلم في مستوى العَرَضِ (أعراض المرض) نفسِه، وهو بذلك يريد أن يبحثَ له عن أصلٍ، أو عن قيمةٍ، أو عن دلالةٍ أخرى غيرَ تلك التي تُختَزَلُ في حماية النوم (ضرورة بيولوجية). ولهذا تستندُ نظريةُ اللاوعي كلها، من الخيط إلى الإبرة، إلى وصف بعض الآليات الدقيقة. والحالُ أنَّ الحلمَ الذي يعالجه المحلِّلُ هو محكيٌّ يُنتجه الحالمُ في حالة اليقظة، أي عندما يستردُّ وعيَهُ، فما شاهدناه وسمعناه وتحملناه، بل وما فكرنا فيه أحيانا في غضون وضعٍ أقلّ تيقظًا، لا ندركه إلا بالتذكُّر وقتَ اليقظة. نحكيه لأنفسنا، ومن الممكن أن نحكيه للآخرين؛ فهو يخضع للصوغ اللفظي، أو هو هذا الذي تسميه اللسانيات بالملفوظ السرديِّ.

١ ـ عَمَلُ الحُلم:

يُقدِّمُ الحلمُ نفسَه بوصفه نصًا: إنه عبارة عن جملٍ متسلسلة تعرضُ سلسلةً من السلوكات والإحساسات والأفكار الملموسة (أي: **التمثلات**)، وهو متواليةٌ مصبوغة باللذة أو بالانزعاج أو بنسبةٍ متغيرةٍ منهما معًا (أي: الانفعال). ولنتفق جيدًا على أن الأمرَ لا يتعلق برسالةٍ يُرسلُهَا " مُرسِلٌ " يختبيءُ في أعماقنا، أو يأتينا من خبايا الطفولة، ويتوجَّه بها إلى " ذاتٍ " تجد نفسَهَا مضطرةً إلى استقبالها وفكِّ شفراتها والتجاوب معها عند الاقتضاء بطريقةٍ مناسبةٍ، ذلك لأن مثل هذه الرؤية التبسيطية قد تُفسدُ كلَّ شيءٍ. فالحلم لا يُفكِّرُ ولا يتكلم، وفرويد يشدِّدُ على أنه " **عملٌ** " (في كتابه: **تفسير الأحلام**، الفصل السادس)، ويقارنه باللغز الرمزيِّ قائلا: "إن أسلافنا وقعوا في

الخطأ عندما أرادوا تفسيره باعتباره رسما " (ص ٢٤٢)[1] ، في حين أن هذه الرسومِ الصغيرة تُمثِّلُ ، أو " تَحضُرُ هنا بوصفها" ، حروفًا ومقاطعَ وكلماتٍ مطلوبةً للتعيين والتركيب في جملة.

ليس هناك مَنْ نبعثُ إليه بالبرقية ، وليس هناك مَنْ قد يفكك هذا اللغزَ الرمزيَّ ـ إلا إذا اهتمَّ به المحلِّل . هناك هذه الرغبة التي ليست لها علاقة كبيرة بالحاجة ، وإلا كان من الممكن إشباعها وإسكاتها . والواقع أن هناك هذا الشيء الذي يصرخ بدون توقفٍ في نقطة تمفصلِ جهازنا العضوي وجهازنا النفسي ، وهو يصرخ صراخَ الابتهاج وصراخَ الضيق . فبمجرد ما يكفُّ الوعيُ اليقظُ عن الاشتغال بموضوعٍ أو هدفٍ محددٍ ، إلا وتكون هناك دومًا هذه الرغبة المستعدة لانتهاز أيِّ فرصةٍ تسمح لها بشقِّ الطريق إلى الأمكنة التي ستحظى فيها بإمكانية إسماع صوتها ، وبشقِّ الطريق إلى الخشبة التي يشتغل فيها مسرحُنا اليومي ، ذلك المسرحُ الذي تتحرك فيه بلا انقطاعٍ شخصياتٌ في ديكورٍ معينٍ وهي تحاكي أو تحكي قصصًا . أما ذكرياتُ اليقظة ، التي لا تزال طرية ، فهي تستمر في الوجود ، منظَّمَةً بطريقةٍ ملتبسةٍ حسب انشغالات النائم (الأولية أو الثانوية ، فلا أحد يقوم بالاختيار) ، في حين تأتي دفعاتٌ من اللاوعي ـ الذي لا يمكنه أبدًا ، في معناه الدقيق ، أن يتقدَّمَ كما هو إلى الوعي ـ لِتحتلَّ موقعَ المُخرِج وهي تفرضُ على خشبة المسرح مقاطعَ من سيناريوه خاصٍّ بها . بيد أنَّ العيبَ الأكبرَ في هذه المقارنة هو أنَّ العَرْضَ المسرحيَّ يفترضُ جمهورًا ؛ في حين أنه لا يمكننا أن نجدَ أمام خشبة الحلم ، ولا حتى في الكواليس ، متفرِّجين أو عمالا ، بل إن فَتحَةَ المُلَقِّن تبقى شاغرة ، وإن بدا أنها تسمحُ بمرور بخاراتٍ وقرقراتٍ انفعالية . ولو كان هناك مُتَلَقٍّ ليتلقى هذه المحكيات ، لَمَا عَرَفَتْ هذه الأخيرةُ طريقَها إلى الوجود : لا

---

١ - نحيل على تحليلات جان فرانسوا ليوطار في كتابه : الخطاب والصورة ، ص ٢٣٩ ـ ٢٧٠ ، وما يليهما ، وآخر الفصل الرابع .

نَحصُلُ، بعدَ فوات الأوان، إلا على إعاداتِ إنتاجٍ، ولا وجود لِمَمَرٍّ "مباشرٍ"، ولا وجود إلا لهذه "التسجيلات" الانتقائية التي تأتي في وقتٍ لاحقٍ.

وبتعبيرٍ دقيقٍ، فإنَّ رغبةَ الحلم تتكلمُ، حين تجدُ طريقَها إلى التعبير، من أجل أن لا تقولَ شيئًا؛ وفعلُ الكلام (التلفظ) هو الذي يقوم مقامها، بعد فوات الأوان، حجةً على وجودها؛ وعندما يَحدثُ لها أن تتكلم (أن تشتغل)، فإنها بذلك تكون قد اختارتْ مصيرَها وأحرزَتْ شكلا واحدًا من الإشباع: وإذا أردنا، فهي بذلك قد عَبَّرَتْ عن نفسها، وظهرَتْ إلى الوجود مُفرَغَةً من عُصارتها، وهي لا تنتظرُ جوابًا أو رضًى مِن أحد. والأكثرُ أهميةً، بالنسبة إلى اللاوعي، يتجلى في الطريقة التي يلاعبُ بها الحلمُ ممثِّليه، وفي قوة الإلقاء والتشوير التي يفرضها عليهم، وفي البهلوانيات التي يطلب منهم القيام بها، وفي طريقة التعجيل بِنَصِّهم الذي حفظوه عن ظهر قلب. ولهذا، ينبغي لنا أن نرى في الحلم قوةً وشكلا، فهو ليس دفاعًا ولا التماسًا ولا تصريحًا ولا زئبقا ولا مجموعةً من الذكريات، فهو كما يقول فرويد "لا يُشيِّدُ تعبيرًا اجتماعيا ولا وسيلةً من أجل فهمِ أنفسِنَا" (**محاضرات جديدة في التحليل النفسي**، ص ١٤)؛ وبطريقةٍ جازمة، فإنَّ عبارة الحلم تشملُ ثلاثَ ظواهرَ واضحة: هناك طاقةٌ راغبةٌ (تكتسحُ خشبةَ المسرح)، وهناك سلسلةٌ مفكَّكَةٌ من المسرحيات، وهناك محكيٌّ هذه التمثيلية الإيمائية الذي يُعَاد تنظيمُه في وقتٍ لاحقٍ؛ ويبدو أنني أنا الحالمُ مَنْ كنتُ، في الوقت نفسه، القاعةَ والخشبةَ والحافةَ والممثلينَ والمديرَ ـ والدمى والعرائس والتكشيرات والظلال.

لِنترك للتحليل النفسيِّ الاهتمامَ بِجرْد القوى الليبيدية، وللعياديِّ وضعَ علمٍ للأعراض، فما يهمنا نحن، هنا والآن، هو عَمَلُ الحلم؛ وإذا صحَّ القولُ، فإن ما يهمنا هو هذا العملُ الذي يحدث بين رغبة الحلم ومحكيِّهَا ـ تلك الرغبة التي لا توصَف ولا تصاغُ أبدًا، ومحكيُّهَا هو الذي يبتكرها في النهاية[1]. وإلى هذا الحدِّ،

---

١ - نحيل على المساهمة الفعالة لجاك دريدا في كتابه: الكتابة والاختلاف، ص ٢٩٣ ـ ٢٧٠.

فنحن نتعرَّف إلى اشتغالٍ نفسيٍّ لم تنتهِ بعدُ محاولاتُ قياسِ تأثيراته. لكن النصَّ (كما نفهمه اليوم) يتكوَّنُ من هذا الاشتغال وبه. فالأمر يتعلق بعملٍ أصيلٍ شبيهٍ بما نحصلُ عليه من المواد الأولية التي تحولها الصناعة وتجمعها للحصول على منتوجٍ نهائي (وهذا ما يُسمَّى بالتأثير الذي يأتي في وقتٍ لاحق)، والأمرُ يتعلق بنوعٍ أصيلٍ من النصوص، أي بالنصِّ الذي يُقدِّم للقراءة خطابًا، أو الأصح، جزءًا من خطابٍ، بدون عنوانٍ، بدون قَصْدٍ سابقٍ، بدون محتوىً محددٍ.

ينبغي لنا أن نقوم بتقييم كل واحدةٍ من هذه العبارات الأخيرة: فهي تَرسمُ فراغا بما أنها تتصفُ بالسلبية. وهذا الفراغُ نفسُه ستحوِّلُه القراءةُ إلى امتلاءٍ في الخطاب الأدبي. ولا يتعلق الأمرُ هنا بأيِّ لعبٍ بالكلمات؛ فلا وجود لمتلقٍّ محددٍ: إن روايةُ ستاندال، التي تريد الحديث عن سنوات ١٨٢٠ وتعترفُ بأنها لن تُفْهَمَ إلا " بعدَ مائة سنةٍ، هي روايةٌ لا تستهدف المعاصرين للكاتب، ولا الفرنسيين، ولا نحن قرَّاءَ اليوم، أو أيَّ إسكيميٍّ تعلم الألفباء مؤخرًا، فجمهورها هو الإنسانِ أو كل مَن يعرف القراءة. ولا وجود لرسالةٍ موجَّهةٍ إلى أحدٍ ما بوجهٍ خاصٍّ: هل هناك من رسالةٍ تطلبُ أو تُعلِّم شيئًا ما؟ وهل كانت غايةُ مسرحية راسين: **فيدرا** أن تقولَ لنا بأن الغرامَ خطيرٌ؟ وهل هذا هو ما ينبغي لنا أن ننتظره منها؟ وإذا كان الأمر كذلك، فعليها أن تتحمل مصيرًا أشبهَ بمصير المقالات التي تُنشر حول تربية الفتيات؛ ولا وجود لِمُرسِلٍ: هل كان راسين نفسُه يطمحُ إلى تحقيق هدفٍ آخر غير كتابة مأساةٍ حول محاكمةٍ مشهورة؟ لا يمكن اختزال القصيدة في ما " يُحسُّ " به الشاعر، ولا في ما تريد أن " تقوله " الصورُ، ولا في " الانطباع " الذي من الضروري أن يختبره كلُّ شخصٍ خاضعٍ للتقلبات التاريخية.

وبالطبع، ففرويد لم يَضعْ هذا التشابه بين الحلم والنص الأدبيِّ على هذا الشكل: فقد كان يتكلم لغةً أخرى، وكان في جزءٍ كبيرٍ سجينَ تصورٍ آخرَ للعمل الفنيِّ (بوصفه فكرةً خارقةً في قالبٍ متناسقٍ)، لكنه دشَّنَ الطريقَ إلى إعادة كتابة الحُلميِّ بعبارات النص، والعكس صحيح، خاصةً وأنه قد استخرج قواعدَ التحويل

التي تتحكم في ما يسميه بـ "**المحتويات اللاواعية**". لقد ورث فرويد عن عصره رؤيةً ذات نزعةٍ وضعيةٍ وتشييئيةٍ لِمَا كان يغلي في " قِدْرِ الساحرة"، في حين تحاول لغةُ الحداثةِ أن تعيدَ بناءَ كلامٍ آخرَ ملحاحٍ من داخل الخطاب الخاضع لِمنطقِ المُمَاثِل (le même: يعني من داخل الخطاب المتداول)[1]. فلنستحضرْ في عجالةٍ قواعدَ التحويل أو **السيرورات الأولية**. وعددها أربع:

١ ـ لا يُصاغُ إلا ما يمكن أن يكون مُتَصَوَّرًا (أي ما ندركه ويكون، بصفة خاصة، ظاهرًا للعيان): بإمكان الحلم، مثل الفيلم الصامت، أن يَنقُلَ أو يُكرِّرَ أقوالا قيلتْ فعلا شريطة أن يُجَسِّدَ ما يحكيه.

٢ ـ على طَرَفَيْ شبكة التحويل، قد تتكثَّفُ أشياء عديدة داخل الشيء الواحد ـ شخص أو مكان أو أيّ شيء ـ. ففي الحيوان الواحد قد نجد الأب والأخ والمنافس والشخصية النسائية؛ وفي مكانٍ آخرَ، لابد من ثلاث نساءٍ من أجل تجسيد صورة الأمومة.

٣ ـ الجوهر، بصفةٍ عامةٍ، منقولٌ إلى موضعٍ ثانوي؛ وجزئيةٌ تافهةٌ قد تكون هي الكلمة ـ المفتاح.

٤ ـ يجري صوغُ المتوالية التي تجمع عناصر لاواعية بطريقةٍ ثانوية، وبطريقةٍ أوليةٍ في أغلبِ الأحيان، وذلك من خلال سيناريوه سرديٍّ أو مسرحيٍّ (يسميه فرويد: "واجهة الحلم"). وبما أنَّ المكبوت الخاضع للرقابة لا حقَّ له في كلامٍ واضحٍ قادرٍ على التمييز ـ أي لا حقَّ له في هذا اللسان الذي يتمفصل مع الواقع، أي واقع **السيرورات الثانوية** التي وصفها أرسطو تحت اسم المبادئ العقلية ـ، فلذلك لابد له من أن يُعبِّرَ عن نفسه من خلال القنوات الأربع لهذا الإمبيق (أداة كيميائية للتقطير) الذي نسميه الحلم. وبهذا، نكون في النهاية

١- ينتمي كلُّ خطابٍ، قبل أيِّ شيءٍ، إلى نظام المماثل، ذلك لأن اللغة (اللوغوس)، بكل تنظيماتها الأقل أو الأكثر اعتباطية، تتكون بطريقةٍ تسمح بالتواصل وتعملُ على تحسين هذا التواصل: تبادل الأخبار، التعبير عن الأفكار، وصف الواقع المُدرَك.

أمام خطابٍ يبدو مشوَّها، به ثغراتٌ وفراغاتٌ. فهو خاضع للتحويل ويجري فيه التنبير (من النبر) بطريقةٍ أخرى: بصورةٍ عامةٍ ووجيزةٍ، فإن الجملة المضمرة قد أضحت (أو الأصح أنها لا تتقدم إلا) محكيا ظاهرًا غالبا ما يكون ملتبسًا، لكنه القابلُ دومًا للتأويل، باستثناء تلك العلامة الصغيرة التي تكشف أصلَه وسُرَّتَه (فرويد). وفي النظام النفسي، كلُّ شيءٍ يكون محددًا بدقة، ولا مجال للصدفة، ويكفي أن نسترجع المعطيات التي جرى تحويلها، لكن مع اعتبار التأثيرات التي تتعلق بالتخمين.

٢ ـ حِيَلُ اللغة:

يوجدُ هذا النموذج من الاشتغال في سيناريوهات أحلام اليقظة (الاستيهام بحصر المعنى) كما في " الاستيهامات اللاواعية " التي تَصلح أن تكونَ " رَحِمًا " لكل التخييلات التي تسمحُ للذات، وهي تَعرِضُ هذه الأخيرة أمام نفسها، بإشباع رغبتها على المستوى المُتَخَيَّل. وبعضُ هذه التأثيرات هي التي تجد طريقها إلى الاشتغال الشعري للغة، ويمكننا بهذه المناسبة أن نستحضرَ عبارة بودلير الرائعة التي تتحدث عن " البلاغة العميقة ". وبمعنى آخر، فالسيرورات الأولية تشتغل بالطريقة نفسها التي تشتغل بها صور البلاغة التقليدية: الاستعارة، المجاز المرسل، مجاز الكلية، الخ. مَا لم يكن ضروريًا أن نقولَ بأن البلاغة الكلاسيكية قد اكتشفتْ، إلى هذا الحد أو ذاك، آليات اللغة الحُلمية عندما كانت تجري تحليلا لوجوه الخطاب؟ وفي الأحوال كلها، فإنَّ الصيغ الأكثر استعمالا، أي الصور القائمة على الإبدال عن طريق المماثلة أو المجاورة أو الانتماء، تحتلُّ مكانًا داخلَ المراكز الرئيسة في كل نظام[1]. ومن هذه الصيغ والصور ينبثق

---

١ - على أيِّ حال، هناك اختلاف: تفترض البلاغة، عمومًا، اختيارًا، بحيث بالإمكان التعبير " مباشرةً " أو " مجازًا "، في حين أن اللاوعي لا يملك لغة أخرى غير تلك التي يستعملها. ونحيل بخصوص طرائق البلاغة إلى بيير فونتانييه Fontanier في كتابه: وجوه الخطاب، فلاماريون، ١٩٦٨.

التكثيف؛ أما بالنسبة إلى التحويل، فإنه يُخفي عددًا كافيًا من الحيل التي تلجأ إليها وجوه التعبير (التلميح، المبالغة، التورية، المفارقة، السخرية، التعريض، الخ.). وهكذا، فإننا عندما نكون قادرين على التقريب بين البلاغة وهذا الصوغ اللفظيِّ المتحايل للرغبة، حينئذ يمكن أن نُبرِّرَ لماذا يميلُ التحليلُ النفسيُّ الفرنسيُّ المعاصرُ إلى إهمال النموذج الحراري الدينامي عند فرويد (سنقول بطريقةٍ كاريكاتورية: إن أساس هذا النموذج هو قُدُورٌ تحت الضغط) لِصالح معالجةٍ لسانيةٍ للظاهرة. وهكذا، فالمسلمة الأولى هي أنَّ " اللاوعيَ مُبَنْيَنٌ مِثْل اللغة " على حدِّ تعبير جاك لاكان؛ والمسلمة الثانية أن " اللاوعيَ هو خطابُ الآخر"، وهذا ما يسمح بأن ننظرَ إلى الذات (الأنا) على أنها تتكوَّن بوصفها خطابًا مُتَحَوِّلًا.

إن اللاكانية (نسبةً إلى المحلِّل النفسي الفرنسي المعاصر جاك لاكان) تُقَدِّم نفسَها بوصفها إعادة قراءةٍ للأعمال الفرويدية بالذات. والحال أنَّ الأبواب قد كانت مفتوحةً[1] من قبل في وجه مثل هذا الاتجاه الجديد بفضل معلِّم فيينا الذي كان أكثرَ إلحاحًا على ترسيخ ممارسته من خلال الاهتمام بالمادة اللفظية. وفي الواقع، لا يمكننا أن نكتفيَ بكتاباته عن الحلم، ولو أنها هي الأكثرُ عددًا مما نتصور عادةً (١٩٠١: **الحلمُ وتفسيرُه**، ١٩١١: **استعمالُ تفسير الأحلام في التحليل النفسي**، ١٩١٥: **الجزء الثاني من: مدخل إلى التحليل النفسي**، ١٩١٧: **إضافات من علم ما وراء النفس إلى نظرية الحلم**، ضمن مؤلَّف: **ما وراء علم النفس**. وإذا بقينا في البدايات الأولى لفرويد، فإن هناك كتابين آخرين[2] يركزان على تأثيرات

١- أو أن هذه الأبواب قد كانت، على الأقل، شبه مفتوحة، وإلى جاك لاكان يعود الفضل في فتحها وفسح المجال أمام أبعادٍ أكثر جدية.

٢- ويمكن أن نضيف إلى هذين الكتابين مقالة وجيزة مكرَّسة لدراسة اللساني كارل آبل، وهي بعنوان: المعاني المتعارضة بوصفها كلماتٍ بدائية (١٩١١)؛ ونستند هنا إلى أفكار أوكتاف مانوني في كتابه: مفاتيح المتخيَّل، ص٦٣ ـ ٧٤.

اللاوعي في الخطاب: **سيكوباتولوجية الحياة اليومية** (١٩٠١)، **النكتة وعلاقتها باللاوعي** (١٩٠٥).

الكتابُ الأولُ، في نصفه على الأقل، مكرَّسٌ لِتحليل الظواهر التي تهمُّ اللغة؛ وبه مثالان مشهوران عن الأسباب التي جعلتْ فرويد نفسَه عاجزًا عن أن يستعيدَ على الفور اسمَ علمٍ (" Signorelli " في: **سيكوباتولوجيا الحياة اليومية**، ص ٥ ـ ١١)، وجعلتْ أحد محاوريه يقف عاجزًا غير قادرٍ على تذكر كلمةٍ غريبةٍ ("aliquis " : المرجع نفسه، ص ١٣ ـ ١٦)؛ كما نجد فيه فصلا يتناول بالدرس الموصوفات وتوابع الكلمات والعديد من التحليلات المثيرة.

والسؤالُ هنا هو: بماذا يتعلق الأمر إذًا؟ بوجهٍ عامٍ، يتعلق الأمر بدالٍّ في معناه اللسانيِّ: أي هذه المادة الصوتية أو الخطية لعلامةٍ ما، أي هذا الصوت أو الحرف ـ الذي يَقْبَل في شكله، الدقيق أو التقريبي، مدلولا، أي قيمة تقريرية أو إيحائية أو تعيينية ـ الذي لا يقبَلُه الوعيُ في لحظةٍ معينة، فيجد نفسه مكبوتا دفعةً واحدة، مع أن السياق أو ما تبقى من الجملة يدعوه إلى احتلال مكانه. فهناك، مثلا، هذه الشابة النمساوية التي أرادت أن تستحضر، وسط حلقة من الرجال، روايةً انجليزية لها علاقة بالمسيح، وكانت قد قرأتها مؤخرًا: لا يتعلق الأمر برواية: **Quo Vadis**، إنها من تأليف لويس والاس... واستطاعت في النهاية أن تنطق باسم الرواية: **بن ـ هور**[1] **Ben-Hur**، إلا أن هذا المقطع الصوتي هور Hur كان قريبًا من العبارة الألمانية (مومس hure)؛ والنطق بهذه العبارة يمكن أن يبدو كأنه دعوة إلى الجنس، وهو أمرٌ يُعتَبَرُ في الوقت ذاته فاحشًا ومرغوبًا فيه بطريقةٍ عنيفة. وهناك فلتات اللسان Lapsus بوصفها حالة نموذجية من دون أن تكون مختلفة كثيرًا، فَبَدَلَ أن يكون هناك ثُقْبٌ أو فراغٌ في الملفوظ، نجد هذا الدخيلَ

١- بن ـ هور، بالإنجليزية: Ben-Hur، من روايات الكاتب الإنجليزي لويس والاس Lewis Wallace، وعنوانها الكامل هو: بن ـ هور، حكاية السيد المسيح، وصدرت سنة ١٨٨٠ (المترجم).

الذي يَظهر من أجل أن يُترجمَ - يَخونَ أمنيةً أو صراعًا أو قلقًا غيرَ قابلٍ للوصف. ومثل ذلك هذه السيدة التي تشكو من كون النساء مضطرَّات إلى إنفاق ذخائرَ من الخبرات والمهارات من أجل نيل الإعجاب، في حين أن الرجال، إذا كانوا حقيقيين - تقول أمام اندهاش مستمعيها -، فإنهم يملكون خمسة أعضاء مستقيمة..." (إذا كان الأمر مقصودًا، فنحن أمام فكاهة فاحشة). وهذه فلتةُ لسانٍ lapsus linguae، وهناك فلتةُ قَلَمٍ lapsus calami: ومثل ذلك هذا الإنجليزي الذي يكتبُ إلى طبيبه المحلِّل النفسي موضحًا أن ما يعانيه من ضَيْقٍ مرتبطٌ بهذه الموجة الملعونة من البرد ware، لكن قلمه سيسجل في مكرٍ " wife، أي الزوجة"؛ وهكذا، فالسبب الحقيقي هو الزوجة الباردة. ومثل ذلك أخطاء القراءة، فهذا جنديٌّ يقرأ قصيدة وطنية: يذهب الآخرون " إلى الموت من أجلي " في الخط الأمامي، وأنا أبقى هنا، في الخلف، " لِمَ لا؟ " بَدَلَ: "لِمَ أنا ؟ ". وهكذا، ففي كلِّ مرَّةٍ يأتي الآخرُ في خطابي الداخلي لِيقولَ رغبتي مستغِلا الإمكانية التي يوفرها الدالُّ للقيام بانزلاقٍ (وهذا هو المعنى الأول لِفَلَتَة اللسان). وإن كانت هذه الأمثلة مما ينتمي إلى ما قبل الوعي - أي إلى ما يبقى مؤقتًا خارجَ حقل الوعي، لكنه يستطيع العودة إليه -، فإنَّ ذلك لا يُغيِّر من الأمر شيئًا. ونحن نعرف جيدًا أن الشعر لا يَكفُّ عن الاستعانة بهذه الألعاب الصوتية من أجل أن يقولَ أكثرَ مما يقول؛ وهكذا، فالكلماتُ، التي تؤسِّسُ قافيةً، تتقاربُ من خلال تشابهٍ جزئيٍّ في الأصوات، وتُخلِّفُ صدًى هو الذي يُولِّدُ تماسًّا أو تفاعلا بين المعاني.

أما الكتابُ الثاني، ذو الحمولة العامة، فموضوعه النكتة: "إنَّ كتابي عن النكتة هو أول محاولةٍ في تطبيق المنهج التحليليِّ على أسئلة الجَماليّ"، سيقول فرويد في وقتٍ لاحقٍ (**خمسة دروسٍ في التحليل النفسي**، ص ١١٣). ولأنَّ فرويد لم تكن رهن إشارته لا المصطلحات ولا طرائق التصنيف عند البلاغيين المحدثين الذين يتغذون من اللسانيات البنيوية، فلذلك كانت طريقته مضطربةً قليلا وتقريبية أحيانًا، بحيث يعملُ على تكديس كمية كبيرة من أمثلة النكتة، وغايته

الصريحة هي التحقق مما " إذا كانت دراسةُ النكتة تؤيد الافتراضات المستوحاة من دراسة الأحلام." (**النكتة وعلاقتها باللاوعي**، ص ٢٥٥).

نُحسُّ، ونحن أمام هذه المجموعة المنتخبة من الحكايات الطريفة، بأن المؤلّف يجد لذةً في تأليفها وعرضها، من دون أن يكون منشغلا بشرحها وتفسيرها؛ ومن هذه المجموعة، يَعرِض مختاراتٍ حقيقية، وخاصة من حكايات اليهود التي تعنيه في العمق. ومع ذلك، ففي الواقع، يبدو كلُّ شيءٍ واضحًا انطلاقًا من العينة الأولى المعروضة في الصفحات الأولى. ومن ذلك أنَّ الشاعر هاينه[1] Heine يستحضر مشهدًا، من مسرحية هزلية قصيرة، حيث يتباهى بورجوازيٌّ صغيرٌ بأنه جَالَسَ ذات يومٍ البارون روتشيلد، وأنَّ هذا الأخير تعاملَ معه، على حدِّ قوله، بطريقةٍ "famillionnaire". وهذه العبارة جاءت نتاجَ تكثيفٍ يجمعُ بين صفتين في مقطع لفظي مشترك: mil (عائلي familier ومليونير millionnaire)، وهذا ما يُسمَّى بـ: "الكلمة - الحقيبة"، وهو نظامٌ معروفٌ بثرائه وخصوبته. والسؤالُ هو: أين عملُ اللاوعي في هذا كلِّه؟ لقد تفضَّلَ فرويد فشَرَحَ لنا كيف أن الشاعر هاينه لم يختلق بكيفيةٍ بريئةٍ كليةً نكتةً من هذا النوع، ولو أنه، عن وعيٍ، لا يريد إلا تحقيقَ أثرٍ فكاهيٍّ في هذه الصفحة من " **لوحات السفر** ". ولا فرق بين النكتة والحلم التخييليِّ الذي تَخيَّله روائيٌّ أو كاتبٌ مسرحيٌّ، وتستحيلُ معالجةُ هذا الأخير على طريقةٍ غيرَ التي يُعالَج بها حلمٌ حقيقيٌّ مُدَوَّنٌ، كلمةً كلمةً، في مُذكّرةٍ خاصة: عندما نعتقد أننا قادرون على اختلاق حلمٍ مناسبٍ لِوضعيةٍ تخييلية، فإن ذلك ليس إلا خداعًا للنفس، والتجربة تؤكد ذلك، بما أنّ هذا الحلمَ، الذي أُعيدت صياغته لصالح شخصيةٍ ما، يأتي مثقلا بالدلالات اللاواعية كذلك، كما هو الأمر في حلمٍ

١- الشاعر الألماني هانريش هاينه، ولد بألمانيا سنة١٧٩٧، وتوفي بباريس سنة ١٨٥٦، درس على يد شليجل وهيجل، وأكمل دراسته العليا في القانون، وهاجر إلى فرنسا، واشتغل بالصحافة، وتميزت كتاباته بالسخرية والنقد، ويُعتبَر آخر شعراء الرومانسية الكبار، من أعماله: لوحات السفر، ألمانيا خرافة شتوية، كتاب الأناشيد (المترجم).

حقيقيٌّ أو نهاية مسرحيةٍ أو روايةٍ (وسنعود إلى ذلك في وقتٍ لاحقٍ). وبعبارةٍ أخرى، فنحن في هذا اللعب بالكلمات أمامَ نوعٍ من **التكثيف** الذي يتحقق في الشخصيات المتداخلة أو الأشياء المركبة (من مثل: الخيمر[1]) بطريقةٍ أقلَّ قوةً مِن الطريقة التي يتحقق بها في الحلم، لكنه التكثيف الذي يفترضُ تَدخُّلَ العملية نفسها: تكثيف عنصرين لفظيين بالطريقة نفسها. ولهذا الاختزال، الذي يُوَظَّفُ في تأليف الكلمة ـ الحقيبة، مفعولان: من جهةٍ أولى، هو صدًى للمشاكل المادية عند الشاعر هاينه (وهو يعرف جيدًا ما معنى أن يُعامَل بطريقةٍ عائليةٍ من طرف مليونير[2])، ومن جهةٍ ثانيةٍ، فهو بذلك يُثِيرُ الابتسامة عند مَنْ يُدرِكُ الحمولةَ الهجائية في هذه الدعابة[3].

٣ ـ اللعبُ بالكلمات:

لن نتوقفَ عند أسباب الاقتصاد اللبيدي التي تبرِّرُ، في نظر فرويد، ظاهرة التفريغ بواسطة الضحك، ذلك لأن ضبطَ التوترات يبقى خارجَ ما نسعى إليه؛ ولن نتدخل كثيرًا في المتغيِّرات الدقيقة التي تسمح بأن نضعَ إلى جوار الكلمة

١- حيوان خرافي له رأس أسد وجسد ماعز وذنب تنين (المترجم).

٢- ولد الشاعر هاينه في مدينة دوسِلْدُوْرفْ في أسرة يهودية متواضعة، وكان والده يتاجر بالمناديل، وكان أنْ رفضَ عمُّه الثري سلامون (سليمان) في هامبورغ تزويجه بابنته أمالي (Amalie)، هذه التي رفضت هي الأخرى الاقتران به. (المترجم).

٣- وبالطبع، فإن فرويد يستحضر حالةَ الدعابات الفاحشة، لكن المحلل النفسي ساندور فيرينزي (Sandor Ferenczi (1873-1933 هو الذي سيقوم، بشكلٍ خاص، بتحليل هذا التذوق للكلمات الفاحشة، موضحًا قيمتها في اللعب والتعويض (مرحلة الكمون) وفي أعراض المرض (نحيل هنا على: "الكلمات الفاحشة"، ضمن كتاب: التحليل النفسي، ١، ١٩٦٨):

Sandor Ferenczi, Psychanalyse I, ed. Payot, 1968.

المركبة (من عناصر غير متجانسة) تلك التغييرات والتقريبات والالتباسات والتجنيسات وباقي أغاليط الاستدلال: بقدرٍ كبيرٍ من الملاءمة، أعاد تودوروف النظرَ في تمييزات المحلّل النفسي، وأعاد وضعَ معجم التحليل النفسي الذي تجاوزه الزمن إلى مكانه الأصليّ؛ لكنه يَتَّهِمُ فرويد، من دون تَبَصُّرٍ، بالعنصرية والنخبوية (تودوروف، المرجع نفسه، ص٣١٤)، لأنه سجَّلَ بأن اللعب بالكلمات شيءٌ خاصٌّ بالبدائيين والأطفال والمرضى عقليا والسكَارَى. وفعلا، سنقرأ عند فرويد بأنَّ: "الطابعَ الجوهريَّ للنكتة يوجد، قياسًا على الطريقة التي يتشكَّل بها الحلم، في هذه التسوية التي يُدَبِّرُها التكوين "الروحي" بين مقتضياتِ النقد العقلاني وبين هذا الانجذابِ إلى لذةٍ قديمةٍ ترتبط باللامعنى وباللعب بالكلمات." (**النكتة وعلاقتها باللاوعي**، ص٣١٤).

ولكن فرويد يصرِّحُ، من جهةٍ أولى، بأن الجمعَ بطريقةٍ عشوائيةٍ بين العناصر المتنافرة، والربطَ بين الكلمات والأفكار من دون إعارة اهتمامٍ للمعنى، أسهلُ بكثيرٍ من استعمالها بطريقةٍ منطقيةٍ ومنظمةٍ ودقيقةٍ (نفسه، ص ١٨٩). وبما أن هذه العودة إلى المباهج البدائية تناسب تصورًا معينا عن النشاط "الرمزي"، وبما أن فرويد، من جهةٍ أخرى، يعتبر وفرةَ الرموز شيئًا "يمكن أن يكونَ مصدرُه هو هذا النكوص القديم في الجهاز النفسي" (**محاضرات جديدة في التحليل النفسي**، ص٢٩)، فإنَّ تودوروف، الذي التبس عليه الأمرُ بخصوص عبارة "نكوص" وقام بشحنها بدلالةٍ سلبيةٍ تنقيصيةٍ[1]، ينتهي إلى نوع من العَمَى الذي يقود المُنَظِّرَ إلى التمركز حول الذات والعِرق.

١- يعني فعل النكوص العودة إلى العوامل السابقة في التنظيم النفسي، حيث نجد النفسية تُبنَى بطريقة مغايرة، لكنها ليست "ناقصة"، بل هي معقدة وغنية: هي أقل عقلانية، لكنها كثيرًا ما تخضع لمبدأ اللذة (فرويد: مدخل إلى التحليل النفسي، الفصل٢٢).

وفي الواقع، وهذا درسٌ من الدروس الكبرى لهذا البحث في أشكال النكتة، إذا كانت هناك لذةٌ في اللعب بالكلمات، فعلى التعبير أن يتمسك حرفيا بما يأتي: إنَّ اللعبَ بالكلمات يَجلُبُ اللذةَ. ذلك لأننا، ونحن أطفالٌ، كنَّا نملك الحريةَ في اللعب بالكلمات والتلذذ بذلك. وإنَّ من بين مظاهر السيرورات الأولية، وهذا ما رأيناه عند مرورنا من الحلم إلى النكتة، هذا الخلط أو عدم التمييز بين الكلمات والأشياء، بين الصور اللفظية والصور الشيئية. فالحقائق الفيزيقية غالبا ما يكون حضورها مشبعًا بالهلوسة؛ وعلى أيٍّ حالٍ، فتمثلاتها المتصوَّرة ليست متخيَّلةً، أي أنها ليست وهمية: وبالنسبة إلى الطفل، فالكرسي هو الباخرة، والغرفة هي المحيط، إلخ؛ وبالنسبة إليه، فالكائنات اللفظية ليست معنًى يظهر فجأةً من خلال صوتٍ متَّفَقٍ عليه، بل هي أشياء مادية حقيقية، تدخل إلى الأذن، وتكتب بالمكعبات، وتخرج من الفم أو من اليدين، وتتعلق بالأنشطة الجسدية، وتندرج في إطار خطاطةٍ وجدانيةٍ، بل وتنغرس في اللحم (نحيل على تحليل (Fort/da) في مؤلَّف فرويد: **مقالات في التحليل النفسي، ص١٥ ـ ١٩**). وهكذا، فبواسطة أشياء في رأسه وكلمات بين أصابعه، يبني الطفلُ لنفسه عوالمَ علينا أن نعترفَ، سواء أكانت اللعبة ممتعةً أو غيرَ ممتعة، بأنها عوالمُ غيرُ منسجمة ولا نافعة. فذلك كله عبارةٌ عن لَعبٍ، وعبارة عن شيءٍ من "المُقَدَّس". وها هنا يتكلم اللاوعيُ بقلبٍ مفتوحٍ، وبفَمٍ مُقْفَلٍ.

وهذا كله قد لا يساوي شيئًا، لكنه هو ما يجلب اللذة، وهذه السعادة التي ترتكز على إعادة إنتاج تلذذاتِ ما قبل التاريخ هي سابقةٌ على الوعي، وعلى قياس الزمن. وهذا ما يَحدُثُ طبعا، ولو بجهدٍ أكبر، في الحماس الذي يسيطر على الصبيِّ الطريِّ (المولود حديثا) الذي لا يهمه الجزاء بما أن حياته المادية أمانةٌ في عنق الآخر. ولهذا ينبغي لنا الرجوع إلى البُعْد اللبيدي، أي الجنسي بالمعنى الفرويدي، الذي يتحكم في هذه الألعاب.

وهذا ما أغفله تودوروف، فبعد أن أثنى على فرويد باعتبار أنه ألَّفَ في النكتة مؤلَّفًا في علم الدلالة يُعتبَر الأكثر أهميةً في زمانه، وقبل أن يضع التفسيرَ التحليليَّ والهرمينوطيقا المسيحية في المستوى نفسه (نفسه، ص ٣٢٠)، لاحظَ أنَّ فرويد قد " وصفَ أشكالَ السيرورات الرمزية كلها، لا السيرورات اللاواعية فحسب" (المرجع نفسه، ص٣١٦). وهذا تشويهٌ خطيرٌ، ذلك لأننا عندما نفهمُ اللاوعيَ الفرويديَّ على أنه مؤلَّفٌ من مختلف الترسيمات أو النماذج الأولية التي تستقر قبليا في قلب الإنسان لِتشرِقَ بعد ذلك في مختلف معارفه وأنشطته الإنسانية (الإدراك الحسي، القوة المحرِّكة، الحسُّ الداخلي، إلخ. ونحيل هنا على جيلبير دوران)، فإنَّ ذلك يعني أننا نبتكر نوعًا من التعاليTranscendance، وأننا نقوم بإقبار كل الأفكار التي تأتي أفلاطون من السماء في داخل " الروح"، فيتراءى لنا الظِلُّ الصوفيُّ للمسمَّى يونج، نبيُّ وميتافيزيقيٌّ ما يُسمَّى بحق بـ: **"سيكولوجيا الأعماق"**. وهكذا، فالتحليل النفسي، الفرويدي بالأخص، هو **اللاوعي والجنسانية** ـ ويمكن أن نقول إذا أردنا: **الرغبة**؛ وهما متلازمان بما أنهما يُولَدان معًا، ويشكلان زوجًا، في تاريخ الأفكار كما في تاريخ كلِّ كائنٍ إنسانيٍّ. ومن هنا، فإن كلَّ قراءةٍ تتجاهل إحدى هاتين الكلمتين، أو تهمل العلاقة بينهما، لا يمكن إلا أن توصَفَ بالخداع والاحتيال.

ومن أجل التأكيد على ذلك، نُقدِّم مقطعًا طويلا هو الذي سيقودنا ثانيةً إلى موضوعة " الموقف اللَّعِبي"، وهي أساسٌ بالنسبة إلينا:

" إنَّ الطفلَ الذي يلعبُ يتصرَّفُ مثل الشاعر (سنقول اليوم: الكاتب)، ذلك لأنه يَخلُق لنفسه عَالَمًا، أو الأصح أنه ينقُل أشياءَ العالَم الذي يعيشُ فيه إلى نظامٍ جديدٍ هو الأكثر ملاءَمةً بالنسبة إليه (...). فهو يَحملُ لَعِبَهُ مَحمَلَ الجِدِّ، ويُوظِّفُ فيه كمياتٍ كبيرةً من الانفعال. ومن هنا، فعكسُ اللعب ليس هو الجِدُّ، بل إنه الواقعُ (...). ولا شيءَ آخرَ يميِّز لَعبَ الطفل عن " حلم اليقظة "

(الاستيهام) غير هذه الدعائم (التي توفرها اللُّعَبُ الملموسة) " (س. فرويد : **محاولات في التحليل النفسي التطبيقي**، ص٧٠).

وهذا ما يؤكد ما قلناه، فالاستيهام الذي يُستَحضَرُ من خلال حلم اليقظة ليس له من أصلٍ ودلالةٍ حقيقيين إلا الأصل الجنسي أو الدلالة الجنسية: إنَّ الحلمَ أو اللعبَ أو العملَ التخييليَّ أو الاستيهامَ هو تَحَقُّقٌ مُقَنَّعٌ (من: القناع) لرغبةٍ مكبوتةٍ - و" تسعى كلُّ رغبةٍ لاواعيةٍ إلى أن تتحقَّقَ من خلال استرجاع العلامات المرتبطة بالتجارب الأولى للإشباع، تبعًا لقوانين السيرورات الأولية " (لابلانش وبونتاليس: **معجم التحليل النفسي**، ص ١٢). وهذا ما يحيلنا على العلاقات ذات الطابع الإيروسي التي يحافظ عليها الطفل الرضيع (الذي لا يتكلم بعدُ) مع أمِّه عبرَ جسدها الشهواني. وإجمالا، فاللعبُ هو إعادة اللعبِ بألعابٍ منسيةٍ وممنوعةٍ، أي أنَّه " التلذذ مجددًا " بتكرارِ تلك التلذذات المفقودة واسترجاعِها مُقَنَّعَةً ومتنكِّرةً..فلا فرقَ بين اللعبِ بأعضاءِ الجسد وبين اللعبِ بلُعَبٍ أو برفاقٍ أو ببنياتٍ معقدةٍ أو بكلماتٍ. ولأنَّ الأدبَ، في جزءٍ منه لعبٌ، فلذلك اشتهرَ بأنه، من جهةٍ أولى، لا يَصلُحُ لِشيءٍ، وبأنه، من جهةٍ ثانيةٍ، يأتي بلَذَّاتٍ لا توصَف.

لكنَّ الأدبَ لَعِبٌ يجري تحضيره، ذلك لأن الجدية التي يتطلبها إبداعُه تفرض جهدًا متواصلا، وطرائقه في الصياغة تكون معقدةً جدًا. فالأمر يتعلق (عن لاوعي طبعًا) بمَسح آثارِ السيرورات الأولية وإغراقها وسطَ السيرورات الثانوية التي قد تكون عرضةً للتدمير بشكلٍ من الأشكال. وهكذا، فإنَّ الكاتبَ يُنتجُ، وعلى العموم من خلال لغةٍ مطابقةٍ للاستعمالات النحوية، خطابًا شبهَ - عقلاني ويكونُ أقربَ من المحاكاة بالنظر إلى شروط الواقع؛ وإذا كان يمنحُ نفسَه " إجازاتٍ " في التعبير، وإذا كان له الحق في رؤيةٍ " تخييليةٍ " للأشياء، وإلخ.. فإننا نعرف جيدًا أن هذه هي مقتضيات " الفن" ؛ ذلك لأنه من دون التزام الفنان بالإنسان فيه، ومن دون استخدامه لذكائه وثقافته، لكن ومن دون " حبة

الحمق " التي تجعل منه في نظر الجمهور **طفلا كبيرًا** أو منحرفا غيرَ ضارٍّ، فلا يمكن أن يكون هناك إطلاقًا أيُّ جمالٍ ممكنٍ. ومن هنا، فإن الكتابةَ لا تكونُ فعالةً ومُعتَرَفًا بها إلا إذا جاءت لا أكثر اصطلاحًا ولا أكثر لعبًا: لابد لها من ذلك الهامشِ من الحرية الذي يكون أغلبُ القرَّاء مستعدين لأن يمنحوه لطفولتهم الخاصة التي يرغبون في تذوق انحرافاتها وتقاسم مباهجها وجدانيًا وبعيدًا عن كل قلقٍ. وكلُّ واحدٍ منَّا يتذكَّرُ زمانا كان يبني فيه واقعَه انطلاقًا من رغباته، يتذكَّرُ زمانا كان فيه اللفظُ قابلا للتحول إلى عَالَمٍ. يتذكَّرُ زمانَ العصا السحرية والسجاد الطائر. يتذكر باختصارٍ زمانَ السِّحر.

إنه السِّحر أو " قوة الأفكار " بعبارةٍ أخرى؛ فالإنسانُ البالغُ المُتَحَضِّرُ، الذي التزم منذ مدةٍ طويلةٍ بمبدأ الواقع وصارت حتى ألعابه خاليةً من التخيُّل والمجانية، لم يعد يعرف أن هناك مكانين فيهما لا يزال اللامعنى يتنفسُ هواءَ الحرية. وفيهما يتقبلُ فكرُه النقديُّ أن يكون محايدًا: الفكاهة والفن.

الفصل الثالث: قراءةٌ في الذات

" إنَّ مَنْ يتقدَّمُ به العُمرُ يَكُفُّ عن اللعب، ويستغني في الظاهر عن اللذة التي يستمدُّها من اللعب (الطفوليِّ). لكن مَا مِنْ شيءٍ أصعب على الإنسان من الاستغناء عن متعةٍ سبقَ أن خَبرَها. والحقيقةُ أننا لا نستطيعُ الاستغناءَ عن أيِّ شيءٍ، لأننا لا نعرفُ إلا استبدالَ شيءٍ بشيءٍ آخرَ. وهناك حيث يبدو أن هناك استغناءً، لا يكون هناك في الواقع إلا صوغٌ استبداليٌّ (...). وبدلَ اللعب، صار الإنسانُ بعد ذلك يجدُ لذةً في التخيُّل (الاستيهام)، فيبني قصورًا بإسبانيا وينصرفُ إلى ما يسمَّى بأحلام اليقظة، (...، ومن هنا) تلك الفرضية التي يكون العملُ الأدبيُّ بحسبها مثل حلم اليقظة، فهو استمرارٌ وبديلٌ لذلك اللَّعِب الطفوليِّ في الزمن الماضي." (س. فرويد: مقالات في التحليل النفسي التطبيقي، ص٧١ - ٧٩).

لن يبدو عنوان هذا الفصل غريبا إذا طرحنا السؤالين الآتيين: ما الذي أقرأه عندما أقرأ؟ ماذا يقرأ الكاتب عندما يكتب؟ الجواب واحد: أول ما يقرأه القارئ في العمل الأدبي، سواء أنتجه أو استهلكه، هو ذاته.

١ ـ التمثلات اللاواعية في النص الأدبي:

ينبغي لنا أن نلفت الأنظار إلى عبارة " أول"، لأنه من الواضح جدًا أن المقصود هنا هو مظهر واحدٌ للأشياء، لكنه المظهر الضروري بالنسبة إلى فرويد وإلى هذا الحد الذي وصلنا إليه رفقته. وفي الواقع، فبإمكاننا الآن أن نؤلّف فكرةً عن الطريقة التي تُعالَج بها **التمثلات اللاواعية**[1] بواسطة الآليات التي تؤسِّس اللاوعي، تلك التمثلات التي رأينا كيف أنها، على الرغم من وجود الرقابة، تريد أن تظهر إلى الوجود وأن تعرِّفَ بنفسها من خلال خطابات، أو الأصح أنها تريد أن تَظهرَ باعتبارها خطابا: للعرَض، للحلم، للعب الطفولي، للعبٍ مقصودٍ أو غير مقصود بالكلمات. فهذه الوقائع النفسية غير القابلة للإدراك التي تقدِّم بدائلها الظرفية في دُوارٍ من التحولات هي التي تؤلِّف النشاطَ العميقَ للفكر الإنسانيِّ. وهي التي يتمكن

---

١ - ينبغي لنا أن نوضح بأن الطاقة الراغبة (الليبيدو) قد أدركها فرويد بوصفها سلسلة من الدوافع (الغرائز) التي توجد في مفترق الطرق بين الجسمي (الجسدي) والذهني (النفسي). فالغرائز لا تُدرَك، وبمعنى ما لا توجد، إلا من خلال أثرين اثنين: الانفعال (الترفيه، الانزعاج) والتمثلات اللاواعية. أي تلك الممثِّلات (بمعنى النواب) التي تأتي في شكل تمثلات نفسية (بالمعنى الذي نقصده عندما نتحدث عن " تمثل شيءٍ ما")، والتي تَبْقَى في موضعها الأصلي بوصفها ما تَبَقَّى في الذاكرة من بقايا وآثار. والعبارة الألمانية التي تشير إلى ذلك: Vorstellungs – reprasentanz قد يُساء فهمها إذا اعتُبِرَتْ " مُمثِّلا للتَّمثُّل"، لأن الأصح أنها " تَمثُّلُ مُمَثِّلٍ (للغريزة) ". ولنلاحظ هنا أهمية الغريزة في تعيين نقطة التقاء الجسدي والنفسي: يتحدد الاحتفاز الأولي بوصفه تفويضًا للجسد الغريزي الذي ليس جسدًا فيزيولوجيًا ـ تشريحيًا، بل إنه نظامٌ حيٌّ فيه يتشكل من وجود العالم الخارجي ومن الحصول بالوجود الخاص المزوَّد مسبقًا بشكلٍ فكريٍ معين (" منطق " السيرورات الأولية الذي يجهل الزمانية والنفي والهوية).

جزءٌ محدودٌ منها مِنْ أنْ ينتظمَ ويُنظّمَ نفسَه في فيضٍ متقطّعٍ لكنه يَقْبَلُ، في تماسكٍ، أن يَخضعَ لمسؤولية الذات، ويَقبَل أن يتجزّأ وأنْ يُعتَرَفَ به وأن يجريَ استبداله في إطار النشاط الواعي الذي يسمح بالتواصل (السيرورات الثانوية).

من الممكن أن نتصور مادةً رخوةً غامضةً مصبوغةً، بشكلٍ عنيفٍ، بالرغبة أو بالنفور؛ ومن خلالها تحاول "كياناتٌ" ماديةٌ (ولها معادلات عجيبة في التيارات الالكترونية للدماغ أيضًا) أن تَظهر وتُسمع صوتها، ويمكن إدراكها إما بوصفها أنواعًا من الصور، أي بوصفها **تمثلاتٍ للأشياء**، وإما بوصفها علاماتٍ لغويةً، أي بوصفها **تمثلاتٍ للكلمات**؛ ولكن سواء تعلق الأمر بالأشياء أو بالكلمات، فإن الوعي الذي هو الكلام (أو الخطاب) لا يستطيع القبضَ عليها إلا من خلال اللغة. ومن هنا، فالاسم الذي يطلقه عليها اللاكانيون هو: "الدوال"[1]، باعتبار أن الأصوات والحروف (سيرج لوكلير) التي تُجسِّد العلامات اللغوية إذا لم تكن مجرَّدة من مدلولاتها المنطقية العادية، فهي على الأقل تتحوَّل نحوَ نظامٍ آخرَ من الدلالة: إن ما يؤلِّفُ اللاوعيَ داخل اللغة هو نظامُ "التدلال الفائض / هذا الذي يحُلُّ محَلَّ شيءٍ آخر". وينبغي لنا أن نوضحَ أن اللاوعي إنْ كان "مُبَنْيَنا" مثل اللغة، فإن ذلك لا يعني أنه يملك لهجةً خاصةً، ذلك لأنه يملك القدرة على تغيير اللغة،

١- إن استعمال هذه العبارة - وهي ليست مجرد ابتكار لفظي عند لاكان، بل هي مفهوم نظري جوهري في نظامه - يخلق بعض الصعوبات في دراساتنا الأدبية المدعوة أحيانا إلى معالجة "الدوال اللغوية" (نحيل على: سوسير) من خلال تحليل تأثيرات التدلال (كالألاعيب الصوتية مثلا)، بحيث يستحيل اعتبارها "دوالا لاواعية"، ولو أن من الممكن أن نفترض مبدئيا وجود علاقة بين الاثنين. وإضافة إلى كون هذه العبارة مزعجة، فإنها نوقشت من الناحية النظرية عند الفلاسفة المعاصرين، وإن لم يتلقوا أيَّ استحسان من جهة لاكان. ولإعطاء فكرةٍ عن هذا الملف، نحيل على ليوطار في كتابه: الخطاب والصورة - ص ٢٥٠، ٢٦٠ -؛ وبخصوص استعمال لاكان للسانيات سوسير ولسانيات جاكوبسون، وبشكلٍ أوسع بخصوص دريدا، نحيل على مجلة: شعرية الفرنسية - عدد ٢١، ص ١٤٠ -، ونحيل على كتاب جان لوك نانسي وفيليب لاكو - لابارت: عنوان الحرف (دار غاليلي، ١٩٧٣)؛ ونحيل بهذا الصدد على جاك لاكان في الحلقة الدراسية العشرين: "Encore" (دار سوي، ١٩٧٥، ص٦٢).

أو بتعبير أكثر دقة هو نفسه هذه القدرة، لأنه يتأسس على هذا التغيير نفسه باعتباره " خطابَ الآخر "[1]. وبهذا، نجد أنفسنا أمام مادةٍ لفظيةٍ مصاغةٍ بمهارةٍ بواسطة بلاغةٍ نوعية، وهي المادة التي تسمح الباتولوجيا أو مقاومات النوم المتحولة أو مقاومات " البراءة " الطفولية بتحليلها بقصد استكشاف ذلك الانتشار أو التوسع المهيمن لنداءات اللبيدو. ولكن هنا يمكننا أن نتساءل: ماذا عن المادة اللفظية **الأدبية**؟

من المعروف أنَّ لغةَ التواصلِ النفعيِّ الخالص ـ باعتبارها الحالة المثالية للغة تكون دوما هشَّة ومعرَّضة، كما رأينا سابقا، لفلتات اللسان وهفواته ـ تخضع لهيمنة مسبقة من المنطق؛ فهي سيدة التبادلات المنظمة بين الناس، وهي بذلك سيدة الدلالات الواضحة: تمتلك كلُّ كلمةٍ مدلولا (وهو واحدٌ على العموم)، والمخاطَب يفكك الرسالة من دون صعوباتٍ كبيرة. أما لغة الطفل الذي يلعب، ولغة الإنسان الذي يحلم، ولغة " المجنون "، فإنها لغاتٌ مبهمة، لأن اللاوعيَ يَسكنها ويُحرِّفها باستمرار. أما اللغة الشعرية ـ وهذه عبارة مناسبة للإشارة إلى كل لغةٍ غير نفعية، أي لغة الفن ـ، فإن عليها أن تُقدِّمَ لنا تركيبا من هاتين اللغتين (لغة التواصل النفعي / لغة الطفل والحلم والمجنون)، وتركيبا منهما معا (وهذا لا يكفي طبعا لتمييز العملية التي نعتبرها استيتيقيةً). ولهذا ينبغي لنا الرجوع إلى تعريفها التقريبيِّ قبل أن نَنظُرَ في كيفية إنتاجها واستقبالها (ويتعلق الأمر هنا بنمط استقبالٍ خاص). وينبغي لنا أن ننطلق مرةً

١- وهنا نكتشف التصور اللاكاني للذات: لم تعد الذات هي التي تدير العلامات، بل إن " الأنا " هي التي تُقيم (وهي تتلخص في ألا تكون إلا) تعاقبا للتغييرات والقطائع التي يجري إنتاجها من خلال ذلك " الخيط " الذي يربط بين الدوال ـ وتلك فقاعة غيابٍ تنزلق باستمرارٍ داخل الأنبوب، بما أننا تحدثنا منذ قليل عن التدلال الفائض. فأنا لا أوجد، لأن "الأنا " لا توجد أبدًا هنا حيث ينتج المعنى؛ وبهذا، فالأنا تشير إلى " أحدٍ ما يتكلم " لحسابي وعلى حسابي، أي أنه يتكلم مكاني، مكاني الذي هو الفراغ والغياب. فالذاتُ لا تمتلك لغتَها، بل اللغة هي التي تمتلك الذات: تحملها وتحيطها بشروطها، ذلك لأن الخطابَ يؤسِّسني بوصفي ذاتًا غائبة، دون أن تكون لي سيادة حقيقية على ما أقوله / تقوله الأنا ـ وهنا يوجد اللاوعي.

أخرى من تمظهرات الغريزة، أي من المؤثِّرات والممثِّلات الإدراكية أو اللفظية. فالانفعالية تمرُّ أولا من داخل اللغة في شكلٍ غير متلفظ، وبتعبيرٍ أدقَّ في شكلٍ لا ـ لساني، أي في شكل صرخاتٍ وانفعالات.. إلخ.؛ وبهذا، فهي إما أن تُستعاد من خلال معجم مناسب (هذا يعجبني، لا أحسُّ أني بخير)، وإما أن تُقدِّمَ نفسَها بطريقةٍ ملتويةٍ بالنظر إلى محور الخطاب. فإذا أخذنا وصفا داخل محكيٍّ ما، سنجد أنه لا يعيد على أيِّ حالٍ إنتاجَ ما هو واقعي، بل يصنع مقاربةً لشيءٍ من أشياء هذا العالم مانحاً من خلال شريطِ وصفه انطباعا قد يكون عابرًا أو إحساسًا بالإشباع أو بالانزعاج، بل وحتى باللامبالاة (المحسوبة). ولهذا يُشكِّلُ تدوينُ العنصر الانفعالي على هوامش الخطاب مشكلا في حد ذاته. أما التمثلات فإنها تتلاقى في شكلين أساسين أو مبدئيين: بطريقةٍ مباشرة، هناك الاستيهام؛ وبطريقةٍ جانبية، هناك التدلال. والاستيهام، كما نجده في حلم اليقظة، هو إخراجٌ حكائيٌّ فعليٌّ لنواةٍ استيهاميةٍ لاواعية، فهو يتقدم في شكل سيناريوه ينطلق من جملةٍ بسيطةٍ تتجسد فيها الذات في علاقةٍ ديناميةٍ بمختلف الأشياء التي تتوجه إليها رغبتها. وعلى سبيل التمثيل، فهذه "الحكايات" هي الخبزُ اليوميُّ للأساطير والتراجيديات والروايات العجائبية. أما عبارة "التدلال"، ومهما بدت غريبة، فهي مناسبة لتعيين مجموعة من مؤثرات المعنى التي لا تُلاحَظ بشكلٍ مباشرٍ في تشخيصٍ من النمط السردي: ينبغي لنا أن نفكر، على الأقل كاحتياط، في ما يُلاحظه النقد في قصيدةٍ ما من مثل الأصداء أو وسائل نقل الموقف.. إلخ. ويستطيع هذا التقسيم أن يُخفيَ مرةً أخرى ذلك التقسيم التقليديَّ إلى "مضمون" و"شكل": من جهة أولى، عندما يكون مضمون استيهام ما مفهوماً بعيدًا عن إخراجه المشهديِّ (دون أن ننسى المراجعة الثانوية)؛ ومن جهةٍ ثانيةٍ، عندما ينجح في استخدام الدوال اللغوية (بدءًا من الفونيمات وصولا إلى الأشكال الفارغة كالكليشه مرورًا باختيار تركيبٍ معين وتقطيع إيقاعيٍّ محدد) استخداما يكون، أمام نظر المحلِّل ـ القارئ، منفصلا عن تقله الدلالي، عن تدلاله اللاواعي[1].

١- ولا عيب في أن نذكِّرَ بأنه لن يكون إلا تفسيرًا بسيطا ناتجا عن تفكيك الشفرة. ذلك لأن

ما الذي يَحدُث عندما تجد نداءاتُ الرغبة ـ أو ممثّلات الغريزة، أو اللاوعي، إلخ. ـ نفسَها خاضعةً لإخراجٍ فنيٍّ (كيفما كانت التحديدات الإيديولوجية للإطار الذي نسميه بالإستيتيقا) بَدلَ الخضوع لإخراجٍ عَرَضيٍّ أو لإخراجٍ حلميٍّ أو لإخراجٍ لعبيٍّ (أو إخراجٍ لاعبٍ)؟ من البدهي أنه بالإمكان تشبيه الكتابة الأدبية بشيءٍ فني، ولو أن عبارة "الجمال"، بكل تقلباتها، مستقدَمَة من الفنون التشكيلية[1]. وفي نظر فرويد، فإنَّ ما يَحدُث يستند إلى بعض الصيغ ـ المفاتيح. ونقدم هنا صيغتين تبدوان ضروريتين:

- " **من اللافت للنظر أنَّ بإمكان اللاوعي عند إنسانٍ ما أنْ يتفاعلَ مع لاوعي إنسانٍ آخر، وذلك عن طريق تحويل الوعي.**" (س. فرويد: **ما وراء علم النفس**، ص ١٠٧).
- " **يبدو أن الأمر الذي لا يقبل الجدال هو أن نجدَ لفكرة " الجميل " جذورًا في الإثارة الجنسية، وأن " الجميل " لا يشير أصلا إلى شيءٍ آخرَ غير ما يُثير جنسيا.**" (س. فرويد: **ثلاث مقالات في النظرية الجنسية**، ص ١٧٣).

سنعود إلى الصيغة الأولى في ما بعد، لكنَّ طرحَها مُهِمٌّ الآن. أما الصيغة الثانية فهي ذات حمولة عامة، وتتقدم بوصفها مسلمة فرويدية، ولهذا لن نقول عنها إلا كلمة واحدة. وهي أن جمال الجسد مرتبطٌ بكل ما يثير جنسيا: لا يعني

=

البحث عن المعنى. أي عن الحقيقة التي يكشفها آخر الذات، ليس ترجمةً، بل إن ذلك لن يكون إلا بناءً.

١- لا يبدو أننا نغامر إذا افترضنا أن التمثلات الفنية الأولية تنطلق من اعتبار أو أعادة إنتاج تحاكي جسد الإنسان ـ والنسائي أساسًا، ولا يعود ذلك إطلاقًا إلى أن الوضعية الإيديولوجية للواقع تقوم على أساس تفضيل المنظور الذكوري، قدر ما يعود إلى أن الموضوع الأول للافتتان هو الأمُّ بالنسبة إلى كل واحدٍ منا: هناك المورفولوجيا بالنسبة إلى النظر، وهناك الصوت بالنسبة إلى الأذن، وهناك الجسد بالنسبة إلى اللمس. فمن خلال هذه اللذة التشكيلية تَمَّ استخراج أصول الجمال اللغوي أو الخطابي عن طريق القياس.

هذا أن " كل ما يثير فهو جميل "، بل يعني أن " الجميل هو ما يثير " - هو ما أغرى الكائن الإنساني في الأزمنة المنسية، هو ما من خلاله يَعترفُ أو يُترجمُ هذا الكائن الواقعَ، أي مؤثرات الواقع، من جهة بحسب ثقافته (المرتبطة مثلا بالظروف المناخية والعرقية والغذائية)، ومن جهة أخرى بحكم التكييفات الفردية الأولية (وهنا نستحضر حالة ديكارت الطيِّب الذي كان يميل إلى النساء " المصابات بالحَوَل "، لأن مرضعته كانت مصابة به)[1]. وهذا الإغراء يرفع العوائق، وينتج إثارة في المحيط، ويسمح بالبحث عن تلذذٍ بالأعضاء التناسلية. لكن هناك " طابوها " يبقى مرتبطا بالأعضاء التناسلية نفسها التي تُعَاقَب ببشاعة عند المتحضرين، وتُعَاقَب بالصمت عند الشعوب التي يكون فيها عَرْضُ هذه الأعضاء أمرًا عاديا. وربما أن الأمر يتعلق بممنوع يعود إلى الإفراط في القلق أو إلى المبالغة في التقدير: والنتيجة واحدة، فاللامرئيُّ هو مَصدَرُ قلقٍ، والمرئيُّ يكونُ مُعَرَّضا للتهديد قدرَ ما يكونُ مُعَرَّضا للتقدير. وما يُلاحَظ على الخصوص هو أن القدرة على الإغراء تنتمي، عن طريق التحويل، إلى الطباع الجنسية المحيطة:

" **إنَّ الأعضاءَ التناسلية هي نفسها... لا تُعتَبَر في غالب الأحيان جميلة؛ وبالمقابل، يبدو أن طابعَ الجمال مرتبطٌ ببعض العلامات الجنسية الثانوية.**" (س. فرويد: **قلقٌ في الحضارة**، ص ٢٩).

٢ - اللذة التمهيدية والتصعيد:

هكذا نصل إلى الفرضية الفرويدية المعروفة باللذة الأولية، وهي الفرضية التي صاغها فرويد في نهاية نصه: "**الشاعر والخيال**":

" **بما يَلزم من العناية، يَقوم الحالمُ لحظةَ اليقظة بإخفاء استيهاماته عن**

---

١ - بخصوص الظاهرة العامة التي تربط الطاقة الانفعالية للجميل بعيبٍ ما، نحيل على:
Note sur la beauté, Scilicet, 6/7, 1976, Seuil, p337-342.

الآخرين، لأنَّ لديه انطباعا بأنَّ هناك ما يستدعي الخجل. وحتى إنْ أطلعنا عليها، فإنَّ ذلك لن يَجلبَ لنا أيَّ لذة. ولهذا يبدو لنا أن مثل هذه الاستيهامات، عندما نواجهها، تثير نفورَنا، أو أنها بكل بساطة لا تثير حماسَنا. لكن عندما يكون الشاعر (...) هو مَنْ يَحكي لنا ما نميلُ إلى اعتباره من أحلامه النهارية الشخصية، فإننا حينئذٍ نختبرُ لذةً كبيرةً جدًا تعود بلا شك إلى تضافر العديد من مصادر المتعة. فكيف يتمكن من بلوغ هذه النتيجة؟ (...). إنه يعمل على تلطيف ما في الحلم النهاريِّ من تمركزٍ حول الذات، بما يلزم من التحويل والإضمار الذي يَعملُ على إغرائنا بحقٍّ الاستفادة من لذةٍ شكليةٍ صرفة (...)، وما يشجعنا على الاستفادة من هذه الأخيرة هو الكيفية التي تُقدَّمُ بها تلك الاستيهامات. ونسمي قسطًا من الإغراء، أو لذةً تمهيدية، مثلَ هذا الحق في الاستفادة من لذةٍ تُقَدَّم إلينا من أجل تحرير متعةٍ عليا تَصدرُ عن طبقاتٍ نفسيةٍ هي فوق ذلك عميقة جدًا (...). فالمتعةُ الحقيقيةُ أمام العمل الأدبيِّ هي التي تَصدرُ عن نفسيتنا التي تتحررُ من بعض التوترات. والأكثر من ذلك، أليس الشاعر، عندما يسمح لنا بأن نستمتعَ باستيهاماته، هو مَن يساهم بقدرٍ كبيرٍ في بلوغ هذه النتيجة؟ (س. فرويد: **مقالات في التحليل النفسي التطبيقي**، ص ٨٠ ـ ٨١).

وأخيرًا، فإنَّ كلَّ شيءٍ يَحدثُ كأن الحظَّ في أن نستشعر عند الآخر اعترافا لطيفا باستيهام معروفٍ بـ" شذوذه" أمرٌ يسمح لنا بأن نتلذذ به لحسابنا الخاص وبضميرٍ مرتاح: وسواء جَرَى تقديمُ الاستيهام بطريقةٍ جيدةٍ هنا، أوبطريقةٍ رديئةٍ هناك، فإنَّ ذلك لا يهم كثيرًا شريطة أن تكون الاستفادة حقيقية؟ وبعد، ألا ينبغي لنا أن نَقبلَ هذا الدَّفق المتحرر من كل خجل. ألهذا ينبغي " للفائدة " أن تكون ساحرة: جاذبية حقيقية. فإذا أزيلت المقاومات كما كانت من قبل، وجرى الانصراف إلى المتعة الإيروسية، فلا شك في زوال كل قلقٍ أو فتور. وهذا هو دور الشكل، ذلك المفروض فيه أنه " شكلٌ جميلٌ ". والأمر لا يتعلق بالتناغم الملائم فحسب، بل وبالفاعلية السرية أيضًا. إنه تواطؤ لذيذٌ ذلك الذي يَحدثُ بين العين واللوحة: هناك هذه الأجساد، وهذه الفواكه، وهذه المناظر، وهي تكشف برشاقتها

الجذابة عن أشكالٍ مستديرةٍ، عن لعبةٍ مشتركةٍ بين الظل والنور، عن وجوهٍ مُضبَّبة، عن نقطةٍ صفراء بديعة... أما بخصوص النص، فإنَّ هناك الإيقاعات، ومن ثمَّ التنفس، وهناك تكرار الأصوات، وتناغم الأصوات، وهناك الاستعمال غير المألوف للفظةٍ أو لسياق جملة، وهناك سحر "صورةٍ" مفاجئة، وهناك صفة مفاجئة تغيِّر السياق، وهناك ديكور أو شخصية بغير قليلٍ من "الإتقان" مع أن إعدادهما يجري في إطار غير واقعيٍّ، وهناك استدعاءٌ لكلمةٍ أو رمزٍ، مصطلحٍ عليه ويَملكُ سلطةَ الكلام، من خلاله تنزلقُ فكرةٌ معماريةٌ، وهناك هوسٌ أحيانًا، وهناك طريقةٌ أسلوبيةٌ نُحسُّ كأنها رقة جفن... .والجوهريُّ هنا أن يَمرَّ التيار، أي: الانفعال. وما قبل الوعي (ومنه يستمدُّ النقدُ الذي يمارسه المحلِّل الدوافعَ المناسبةَ لقلقه) هو هذا الذي يتلقى عددًا وافرًا من الشظايا التي لا تَظهرُ للعيان، ومنها يقتطفُ ابتهاجَه. وهكذا الأمر، في موضعٍ آخرَ، بالنسبة إلى اللاوعي.

ولهذا، فإنَّ إغراءَ الشكل تمهيديٌّ بالنسبة إلى فرويد الذي يرفضُ دراستَه كما هو نافيا أن يكون ذلك من اختصاصه. ولأن الأمر كذلك، فمن المفترض أن يكون هناك انفتاح على نوع آخر من اللذة، وأن يوجد مصدرٌ آخر للإشباع، في الخلف أو في الأسفل أو في الوسط تماما، لكن تقديمه يجري بطريقةٍ غير مرئية (مثل الظرف المخبوء بمهارة عن العين في: **الرسالة المسروقة** لكاتبها إدغار بو). وبعباراتٍ اقتصادية، فهذه اللذة، وهي بعيدة عن أن تكون ثانوية، ترتبط بتفريغ الليبيدو الجنسي الذي لا نُحسُّ به كما هو بالتحديد، لا بوصفه ارتياحا من توترٍ شديد، ولا بوصفه مرتبطا بدائرة الانفعالات الأصلية.

يمكن أن نفترض أن هذه النفحة من المتعة تَظهرُ على مستوياتٍ مختلفة. فهي تَظهرُ، أولا، من خلال هذا الابتهاج البسيط الذي نستعيده عندما نكون قادرين على الاستيهام بكل حريةٍ مادام التغلبُ على الحواجز قد حَصَلَ. وسيكون ذلك هو لذة اللعب نفسها، من مثل ما نكتشفه في فترة الطفولة المستقلة أو عند الخضوع لمملكة السيرورات الأولية، على اعتبار أن مبدأ **اللا - ارتباط** هو الذي

يُوجِّه هذه المملكة: وإجمالا، فهي مملكاتُ الفوضى. ذلك لأننا هنا نجد عودةَ تلك القدرة على اللعب باللا ـ معنى، وذلك التخلص المؤقت من ضرورة الاعتماد على السيرورات الثانوية التي تُدير مبدأ الواقع. وأن توقفَ الطاقةَ، وأن تعزلَ الانفعالات، وأن تربطَ منطقيا بين التمثلات، وأن تتحايلَ على حواجز المستحيل، وأن يكون تقديرُك مناسبا للزمن، وأن تُبقي أسوارَ الكبت واقفة، كلها أمورٌ لها وزنها، بحيث يكون النفاذ إلى منطقة اللعب الحرِّ أمرًا يستتبع نوعا من التحفظ (وهنا نصادف النكتة مرة أخرى). ونضيف إلى ذلك أن الاستثمارات الانفعالية هنا هي أقل كارثية مما نجده في العَرَض، وأقل حدة مما نجده في اللعب الطفوليِّ؛ وبطريقةٍ مفارقةٍ، فهي تحصل على الدعم والمساندة، لأنها تشتغل بأحسن وجه أو لأفضل مدة، ولأنها تكون محكمة يضبطها إشباعٌ نرجسيٌّ تَعترف به **الأنا الأعلى**[1]- وهي المحفل المسؤول عن تمثل مقتضيات الواقع والممنوعات العائلية داخل اللاوعي (" لن تحلَّ محلَّ أحد والديك، ولن تستمتع بأحد من جنسك نفسه")، وهنا نصادف مرة أخرى نظرية الفكاهة بوصفها ادخارًا لمصروفٍ انفعاليٍّ (س. فرويد: **النكتة وعلاقتها باللاوعي**، ملحق الكتاب).

وهنا، سيكون من الضروري أن نفكر في آلية أخرى، إنها آلية **التصعيد**، فمن المعروف أن هذا الأخير آلية ترتكز في الواقع إلى أن نشاطا غريزيا " يَجري تحويله عن مجراه نحوَ غاية جديدةٍ غير جنسية"، و" نحو أشياء لها قيمة اجتماعية." (ج. لابلانش، وج. ب. بونتاليس: **معجم التحليل النفسي**، ص ٤٦٥).

١- أو بشكلٍ أكثر دقة، يعترف به هذا الجانب الإيجابي الذي لا يقمع الأنا الأعلى، هذا الذي يُعتبَر مثلا أعلى بالنسبة إلى الأنا. والرجوع إلى لاكان يبدو هنا ملائما: بما أن المثل الأعلى للأنا يتوفر على جزءٍ مرتبطٍ بالنظام " الرمزي"، فإن إغراء اللذة الجمالية سيكون موجودًا بفضل قانون الأب، وبفضل اندراجه داخل الشبكات (الرمزية) للغة، محميا من خطر الاستهواء الخيالي، لأن " المتخيَّل " الذي يتموضع فيه مطلق المتعة يخفي تهديدًا مضاعفا قاتلا للهوية، تهديدًا بالتفكك (الجسد المفكك)، وتهديدًا بالانصهار (العلاقة التناظرية).

خذوا أمثلةً من ذواتٍ عديدةٍ تمتلك غريزة سادية قوية: ففي إطار الذهان، يُنفِّذ جاك السفاح (الباقر للبطون) هذيانه عبر " انتقالاته المشؤومة إلى الفعل " الذي نعرفه جميعا؛ وبواسطة التصعيد، يكتسب الطبيب الجرَّاح وسيلة ممتازة لإنقاذ حيواتٍ إنسانية. وهذا ماركيز دو ساد يعمل بواسطة الكتابة على إخراج مشهديٍّ لصورٍ مهذَّبةٍ من نظامه الاستيهامي. ومن يقرأ: **مائة وعشرون يوما** يتحرر هو الآخر من بعض التوترات بواسطة الاستيهام انطلاقا من نصٍّ ماركيز دو ساد. ويمكن القول إن ساد قد وجدَ في قلعة الباستيل الفرصة ليشفيَ غليلَه بالتخيُّل أثناء الكتابة: أن تكون كاتبا، وأن تتمسك بوصف الروح الإنسانية، وليكن ذلك في شذوذها، فذلك هو الوضع الذي يقبله المجتمع، بل ويحتاج إليه أحيانا ـ وماذا عنّي أنا القارئ؟ حين أقوم بعرض فيلم الرعب بمفردي، فهنا يوجد ما أحقق به رغبتي، وهنا يوجد ما يمنعني من توجيه ساديتي المضمرة نحو محيطي: لكن من الممكن أن أكون أستاذًا متخصصا في رواية القرن١٨، أو طبيبا نفسانيا، أو عالما في الإجرام، فأجدني " مُجبَرًا " من الناحية المهنية على قراءة ماركيز دو ساد، ومنشغلا بهذه القراءة من دون أيِّ تحفيزٍ حقيقيٍّ.....وإذا كان التصعيدُ الفنيُّ مضمونا، من الناحية المبدئية، عند الفنان الذي يتحكم بإبداعه، فإنه من الصعب توضيح فعاليته عند فنانٍ من الهواة[1].

٣ ـ في التقمُّص:

إنَّ بلوغَ المراد بواسطة القراءة أمرٌ يتحقق، في جميع الأحوال، في داخل الأنا، بين الأنا والأنا الأخرى، أي داخل ما يُسمَّى بالوضع النرجسي. فموضوعي (موضوع حبِّي مثلا) موجود في داخلي، لكن لا بوصفه جسما غريبا، بل بوصفه

١- يسجل أوكتاف مانوني بأن التصعيد لا يكون شاملا إلا في القليل من الحالات، وأن " شيئا ما من اللا ـ تصعيد في الرغبة اللاواعية يبقى ظاهرًا هو الآخر" (نحيل على كتابه: مفاتيح المتخيل، ص ١٠٥).

جزءًا من أنَـايَ[1]. وهذا ما يمكن أن يوصَفَ بـ**التقمُّص**. ويتعلق الأمر بآليةٍ بسيطةٍ، وللجميع فكرةٌ عنها، والأدبُ نفسه، من دون كيشوت وصولا إلى جان بول سارتر (في روايته: **الكلمات**) مرورًا برواية: **مدام بوفاري**، يُقدم أمثلةً كثيرةً عن هؤلاء القرَّاء الذين يتصرفون كأنهم "أبطالُ الأدب الحقيقيون"، ويجعلون من التشبُّه بهم هدفَهم الأسمى: وفي إطار التحليل، نصادف حالاتٍ أكثر تميُّزًا. وقد اهتم فرويد بالموضوع في دراسته: **الشاعر والخيال**، فَمَيَّزَ بين المحكيات الشعبية التي يكون بطلها نموذجيا، وبين الروايات "السيكولوجية" التي توزع مختلف مظاهر النفس على عددٍ من شخصياتها ـ أسنادها، وبين الروايات "الغرائبية" التي يكون فيها البطل ساردًا لما يلاحظه في الحياة من حوله. ولابد أن نقولَ إنَّ أشكالَ التقمص ودرجاته غيرُ محدودة: ولابد أن نذكر بأن الجوهريَّ هنا هو أنَّ الأفعالَ التي نتمثلها هي عبارة عن استيهاماتٍ متنكِّرة. ويمكن أن نقول إنها تَعرفُ بعضَ التلطيف بواسطة عملية تحويلٍ ماهرةٍ ومُستَحسَنة. وهكذا، تصير المسألة على هذا الشكل: كيف يُدرك القارئ، ولماذا يُدرك أن الأمر يتعلق في كل ذلك بَمسكوتٍ عنه هو وحده القادرُ على أن يُخبرَه بالحقيقة (ولكن مَنْ هو هذا الضمير الغائب؟ وبأيّ جزءٍ من هذه الـ "هو" يتعلق الأمر؟): ذلك أن تقمُّصَ شخصية الفارس الشجاع أو المحقِّق الذكي أمرٌ يتعلق بعملية مَثْلَنَة الذات نفسها: نتباهى، سرًّا، وبواسطة شخصيةٍ وسيطةٍ، بالكمال كله. لكن، هل هذا هو المهم؟ أليس المهمُّ هو ما يمرُّ أمام عيون القارئ؟ هنا أيضًا، تأتي حالة أوديب نموذجية[2]،

١- يلاحظ أندري غرين، في مكانٍ آخر، أنه من الممكن "أن نشعر بالخجل ونحن نقرأ "شيئا مكتوبا (يتصف بـ "الجرأة"): فهذا دليلٌ على أن كلَّ شيءٍ يَحدث كأن منظور الآخر يَضغط علينا أثناء القراءة المنفردة، كأنَّ "نَصّي" هو الذي يَنظر إليَّ ويحاكمني بشكلٍ من الأشكال.

٢- تبدو مسرحية أوديب الملك كأنها نصٌّ متميِّزٌ لا يحتاج إلى تفسير، فهو نفسه يقوم بإخراجٍ مَشهَديٍّ للتفسير الخاصّ به: "ليست المسرحية شيئا آخر غيرَ كشفٍ تدريجيٍّ ومحسوبٍ ـ أشبه بالتحليل النفسي ـ صادرٍ عن أوديب نفسه، إلخ." (المرجع نفسه، ص٢٢٨).

وقد سجَّلَ فرويد الأثر الذي تُحدثه هذه الأخيرة عندما قال:

" عندما ننظرُ إلى هذا الذي يحقق أمنية طفولتنا، فإنَّ رعدةً تعترينا، وهي رعدة تَـدَّخر طاقةً من الكبت الذي كان، منذئذٍ، يقمع تلك الرغبات. وعندما يقوم الشاعر بإلقاء الضوء على ما ارتكبه أوديب، فإنه يرغمنا على أن نَعْـرضَ ما بداخلنا، أن نعرضَ هذا الشيءَ الذي بَقيَ صامدًا بداخلنا بالرغم من القمع الذي تعرَّض له." (س. فرويد: **تفسيرُ الأحلام**، ص٢٢٩).

إنه من خلال هذه السيناريوهات المنجزة نـستردُّ، من دون وعيٍ، انفعالاتنا القديمة: نستردُّ تلك الطفولة التي تتخللها رغباتٌ رهيبة، وتلك هي حقيقة ماضينا التي نستشعرها، ومن هنا الذعر. ونـستردُّ زمنًا قريبا من الجنة، قريبا من هذا الذي نسميه عادة بـ" أرض الحلم"، ومن هنا التلذذ. والنتيجة: نحن منبهرون بهذا الذي نَعرف أننا كنَّا على صورته (لم نكن أبدًا وبالضبط على تلك الصورة، ولكننا نحلم بأن نكون على تلك الصورة)، ونحن نذكر في كل لحظةٍ ذكراه الضائعة. فعندما تُعرَض مسرحية **أوديب الملك**، نستمتع مرة أخرى، وعلانية تقريبا، بلعب تلك الأدوار التي لم يسبقْ أن لعبناها حقيقةً في الزمن الماضي، والتي لا نكفُّ عن إعادة إنتاجها في أحلامنا واستيهاماتنا بعيدًا عن الآخرين، وهي إعادة إنتاجٍ تتغنَّى بهذه الأدوار في غيابها وعدم وجودها ـ ألَعبنَا هذه الأدوار فعلا، أم أن ذلك لم يكن إلا فخَّ الجنون الصادر عن رغبةٍ ميتةٍ (لأنها تحققت في الواقع)!

لن يكون من قبيل المصادفة أن تتناول الدراساتُ الحديثة فنونَ المسرح، فهذه الأخيرة هي التي عمَّقتْ، بطريقةٍ أفضل، مقاربة رغباتنا الأولى. ففي هذه الفنون تكون الأشياء أكثر وضوحا، لأنه يجري تضخيمها بواسطة المَسرَحة والإخراج المسرحي: فالمشهدُ المسرحيُّ هو لقاءٌ مقدسٌ بين الصوت والضوء، وفيه تكون الأشياء قابلة لأن نلمسَها: تصير الكلمةُ مجسَّدةً تطاردها عيوننا التي أصبحت أيادٍ بالنسبة إلى أرواحنا. وهنا تُعتَبَرُ تمثلات الأشياء وتمثلات الكلمات شيئا واحدًا. والمهم هو التمثلُ أولا.

وفي هذا الإطار، ينبغي لنا أن نعود إلى دراسة كرستيان متز المشرقة:

"**الفيلمُ التخييليُّ ومُشَاهِدُه** " ضمن كتابه: **الدالُّ المتخيَّل** (١٩٧٧، ص ١٠ - ١٨). ودون أن نتحدث عن هذه الدراسة بتفصيلٍ ما دامت تهمُّ في المقام الأول هواة الفن السابع وفوائده الخاصة، فإننا نجدها، عندما تكون إزاء مشاكل الاستقبال الذي تُنظمه النفسية للتخييل القادم من الخارج، تعملُ على ترجمة هذا الانشغال بالنظر إلى الأشياء بمنظارٍ جديدٍ يستطيع أن يساعد على تطوير فكرتنا التقليدية عن " الانفعال الجمالي ". أما بالنسبة إلى ألاعيب التراجيديا ورهاناتها، فمن الضروري الاستناد إلى أبحاث أندري غرين التي جرى جَمعُها في كتابه: **عَيْنٌ زائدة**. في افتتاحية الكتاب، يكشف الباحث عن وجود تماثل بين المشهد المسرحيِّ الذي تفصل مدرجاتٌ من الأضواء أو حواجز مادية أخرى بينه وبين المُشاهدين، وبين ذلك " المشهد الآخر " حيث يشتغلُ مصيرُ الغرائز، مُركّزًا في إلحاحٍ على أهمية الكواليس التي تَحجُبُ الاشتغالَ اللاواعيَّ، كما الكواليس التي تعمل على إخفاء نظام الاشتغال المسرحي. وهو يُشدِّد على أنَّ كلامَ الممثلين، بحضوره الفيزيقي المتحرك والانفعاليِّ، هو الذي يعملُ على تغليف الجانب المنطقي - النحوي من النص الذي ينطقونه، بشكلٍ يخلقُ الوهمَ بأننا أمام حياةٍ يومية. ولهذا، فالباحث يُحدد مشروعه في القراءة النفسانية في هذا " البحث عن الدوافع الانفعالية التي تجعل من العرض المسرحي هو ذلك الرَّحم الوجداني الذي عن طريقه يُصادف المُشاهِد نفسَه، ويشعر بنفسه لا مطلوبًا فحسب، بل وكأنه الضيفُ الذي إليه تتوجه كلُّ تلك الأشياء." (ص ٢٩).

ويُشدِّد أندري غرين في كتابه على أن روعةَ المشهد المسرحيِّ وسحرَه يؤديان إلى " توقيف مفعول الكبت"، وإلى تحويل اتجاه العبور إلى الوعي، مقارنةً بذلك الاتجاه الذي يقود إلى العَرَض، ويوصَف بالجُرم، ويُعاقَب بالمنع. خاصةً وأن الباحثَ يضعُ الفضاءَ الجماليَّ، بوصفه حلا مؤقتًا للمشاكل التي يَطرحها وَضعُ الإنسان، بين حَلَّين: بين حلّ العُصاب، وهو حلٌّ فرديٌّ ومحدود، وحلّ الدين، وهو حلٌّ جماعيٌّ يخضع للجَمْعَنَة والتصعيد:

" **بين الاثنين (...) يَشغَلُ الفنُّ موقعا وَسَطيّا يوصَف بالوهم، وهو الذي**

يوفر متعةً مكبوتةً منقولةً بواسطة أشياء هي مطابقة لما تُمَثّله وهي غير مطابقة لما تمثله." (ص ٣٥).

وإن كان هذا لا يَهُمُّ إلا التمثيل الحَيَّ للفن المسرحيِّ بشكلٍ خاصٍّ، فإنه ينبغي لنا، بعد إجراء بعض الترتيبات، أن نَنقلَ ذلك إلى كل الأشكال التي لها علاقة بالفن الأدبيِّ، إي إلى كلِّ أجناسه.

وهذا المحلِّل نفسه يشير إلى الطريق الذي يقود إلى حلِّ هذه المسألة الدقيقة التي لم تَحظَ إلا بالقليل من الدرس. وهكذا، فالموضوعات الاستيهامية ذات الاتجاه الجمالي يجري إعدادها داخل نظام الوعي ـ ما قبل الوعي من أجل إخراجها حتى لا تظلَّ حبيسةَ تلك الغرفة الخاصة بحلم اليقظة. وهذا لا يعني أنها تتخلص من المظهر النرجسيِّ الخاص بهذا النوع من التشكلات: فالذات لا تتخلى عن هذا المظهر النرجسيِّ إلا من أجل استعادته وهو مُقَوَّمٌ (مقبولٌ) عند الآخر (الجمهور) الذي يستولي عليه، ويُدرجه داخل نرجسيته بوصفه قارئا. وتكون الأمثلة منتقاة، وتصير ذات فعالية عندما يعكسها الآخر (وهنا نسترد، بلا شك، المثلَ الأعلى للأنا). ويشتغل الإنتاج الفنيُّ، عندما يجري تداوله، بوصفه "نرجسيا مزدوجا "[1].

١- وفضلا عن ذلك، فقد أشار شارل بودوان الذي يجمع بين فرويد ويونج بجرأةٍ في توليفته المعقدة والمحيرة ـ وصحيح أن التحليل النفسي للفن يعود إلى ١٩٢٩ ـ إلى أهمية النرجسية، فالصورتان الاستيهاميتان اللتان تُنسبُ إليهما القدرة على التنظيم هما: "العودة إلى حضن الأم"، و"ثيمة القرين". فهما الصورتان اللتان تُعتبَران علامة على هذه الوضعية النرجسية. ونشير إلى أن بودوان يتحدث عن: Narcisme عندما يتعلق الأمر بالجماليّ، وعن: Narcissisme بخصوص الطب التطبيقي. وهذه جزئية تُثير الفضول، خصوصا وأن فرويد قد سبق أن قام بتعديل عبارة في الألمانية يستعملها علماء الجنس: Narzissismus التي حوَّلها إلى: Narzismus (وهذه هي العبارة الوحيدة التي يستعملها)، فقام بحذف مقطع مركزي: "is" الذي حذفه من قبل من اسمه الشخصي: Sigismund الذي وجده متنافر الأصوات؟ فصار يكتب اسمه على الشكل المعروف: Sigmund... وما يمكن أن نستخلصه، على الأقل، من هذه الحركة التي تتكرر هو الحجة على وجود أُذُنٍ تتأثر بالجرسيات اللفظية.

ذلك لأن المتعة التي تفقدها الذات عند تحويل رغبتها في الموضوع، باستبدال الغاية الجنسية بغايةٍ سامية، هي المتعة التي تستردها هذه الذات، ولو جزئيا، " عند استقبال البناء النرجسيِّ للآخر. وبهذه الطريقة، تستحق موضوعاتُ الإبداع الفنيِّ أن توصَفَ بأنها **عَبْر ـ نرجسية**، بمعنى أنها تَخلُقُ تواصلا بين نرجسية منتج العمل الفني ونرجسية مُستهلِكِه" (ص٣٦). ويبقى أن نُوضِّحَ ما يَحدثُ لهذا المستهلك: إنه يَشعرُ بأنه محظوظٌ بأن يكون مستقبلا ومُؤْتَمَنا على هذه المتعة، لكن من دون أن يكون هو مَصدر هذا الشيء الجميل الوهمي، ولذلك يمكن أن نفترضَ بأنه يستثمرُ المزيدَ من الطاقة الليبيدية الاحتياطية من أجل أن يستعيد تلك المتعة بطريقته الخاصة، وأن يَتجاوبَ معها بلغته الخاصة، وأن يَمنحَ الامتداد المشخَّص لذلك الاستيهام. وبعبارةٍ أخرى، فهو يزخرف الشبكة، أو أنه يكون خائبًا فيصرف النظر عن ذلك. وفي أحسن الأحوال، فإن المستقبل أو المنتج، عندما يَقبَل بأن يوصَف بأنه هذا أو ذاك، يكون مستفيدًا من الانفعال ومن الصياغة الاستيهامية؛ ويكون بإمكان كلِّ واحدٍ أن يستمتعَ بذاته، وأن يدخلَ في علاقةٍ مع الآخرين في الوقت نفسه.

وإجمالا، فكلُّ واحدٍ منَّا يعتقد أنه وحيدٌ عندما يقرأ، لكنَّ الواقعَ أنه يقرأ، من دون وعيٍ، مع الكاتب، على وفاقٍ واستحسانٍ وتجاوب[1].

١- ونضيف إلى هذا الملف جملة فرويد الآتية: "يملك الإنسان داخل حركيته النفسية اللاواعية جهازًا يسمح له بتفسير ردات فعل الآخرين. ويعني ذلك أنه قادرٌ على تعديل أو تصحيح التحريفات التي تَطبع التعبير عن أنشطة أقرانه الانفعالية." (س. فرويد: الطوطم والتابو، ص ١٨٢). إن النفسيات اللاواعية، وبسببٍ من طبيعة بنياتها وأهدافها الغريزية، تقوم بـ" تفسير " مباشر للمعطيات التي تبقى قابلة للإدراك من طرف الوعي، والتي تتطلب منه عملا " تأسيسيا " خاصا بالتحليل. ونذكر هنا صياغة خاصة بأندري غرين: "يقول القارئ للكاتب " انكشفْ " في الوقت الذي يناديه هذا الأخير قائلا: "انظرْ إليَّ ". وهذا افتراضٌ يمكن بلا شك أن نقلبه (...) فنقول للقارئ: "انكشفْ " في الوقت الذي يبقى فيه نداء الكاتب على هذا الشكل: "انظرْ إلى نفسك " (...)" (مجلة: الأدب، عدد ٣، ص٤٣).

٤ ـ في " الولع " بالكتابة:

سنفهم لماذا لا يستطيع منظور التحليل النفسي، عندما يتعلق الأمر بمادة الفن، أن يُقيم تمييزًا صارما بين الانفعال الموصوف بـ" السلبية " الذي يَشعُر به المستهلكون وذلك الانفعال المعروف بـ" إيجابيته " عند المُنتجين: هناك دوما اشتغالٌ للنظام الأولي واستثمارٌ للانفعال. وقد انطلقنا من المظهر الأول لأنه أكثر يُسرًا من بين الاثنين، فالأدب التحليليُّ المكرَّس لـ" الإبداع " هو الأكثر غزارة. لكنه لا يكون دومًا الأكثر حسما (ربما وبالضبط لأنه لا يركز على هذا التبادل المركزي). وإجمالا، فإن الذي يَحدث هو على الشكل الآتي: يجد المحلِّلون صعوبةً كبرى في أن يُسقطوا على المبدع معلوماتٍ وتحليلاتٍ تَهمُّ بكيفية نوعيةٍ مُنتج الأشياء الفنية. وملاحظاتهم تنطبق على كل نشاطٍ من النوع الذي يستثمر فيه الإنسانُ ذاتَه من دون تحفظ[1]. والفنان هو مَن يملك هذا الامتياز، وخصوصا في هذا العصر الصناعي حيث يأتي الإنتاجُ متسلسلا في حلقاتٍ قصدَ الحفاظ على الدخل التجاري، وحيث لا يُسمَح للأشياء المنجزة بأن تمتلك سلطة الاكتمال الذاتي. وتتجلى أصالة الفنان في كونه ذلك الحِرَفِيّ الحقيقيّ، الذي يشتغل من تلقاء نفسه، بتخييله وإيقاعه، ولو كان مُحاصَرًا بقيود المؤسسات والأذواق والموضات. وعندما ينتهي من عمله الحرِّ، فإننا نكون في كل مرةٍ أمام قطعةٍ فنيَّةٍ لا نظيرَ لها تُدرَج هي نفسها ضِمنَ سلسلةٍ لها هُويتها الخاصة، ولها أسلوبها الخاصّ.

في إطار تواصلٍ **عَبْرَ ـ نرجسيٍّ** يفرض التبادلُ بين الذوات شكلا خاصا من العطاء المعروف والمقبول. وإذا كان المفروض في الهواة بميدان الفن أن يكونوا على وعيٍ بأهمية ذلك العمل (عامل الزمان، نوعية الانفعال) الذي يتطلبه إنجازُ مؤلَّف ما، فكذلك الأمر بالنسبة إلى الأنا النرجسية التي ينبغي لها أن تَختبر بطريقةٍ ما

١- نحيل بخصوص هذه النقطة على كتاب فرويد: قلق في الحضارة، ص٢٥.

درجةً استثنائيةً من **الاعتمال**[1] . وللاوعي نسبةٌ معيَّنة من " المهارة " أيضًا ، وهي التي تُوجِّه نجاحات كلِّ " عبقريٍّ " . فأن تتفهَّمَ الذاتُ المستقبِلَة وأن تُحسِنَ الإنصات أمران يتطلبان نجاحا في " تنويم " النظام الثانوي (المسمى باللذة التمهيدية)، وكثافةً في الانفعالات المستثمَرَة، وفيضًا تستمده المحتوياتُ الاستيهامية من بنائها . وينبغي لهذا الأخير أن يكون مضبوطا ، من دون نقصٍ لأن ذلك سيخلق صدمة (مواجهة الرغبة الجنسية لا تكون إلا في حالة القلق)، ومن دون مبالغةٍ لأن ذلك سيقود إلى الإنكار (لن تكون هناك على الإطلاق أيّ نقطة للاحتكاك ، ولن يقوم لاوعيُ القارئ بأيِّ اتصال). فالمطلوبُ هو الانفعالُ الذي يُمارس لعبته الحرة بين الفيضان المرعب والجفاف . وأخيرًا ، فالأمر يتعلق بالضبط بهذا القسط من اللذة : الكثيرُ من الإشراق الأعمى ، فالقليلُ جدًا لا يُثيرُ الانتباه .

" كيف يَبْلُغُ الشاعرُ هذه النتيجةَ؟ هذا هو سِرُّهُ الخاصّ . و" فنُّ الشعر "

---

١ - نحيل على لابلانش وبونتاليس في : معجم التحليل النفسي، ص ٣٠٥ ـ ٣٠٦ . لقد رأينا أن الاستيهام هو لعبٌ بمعطياتٍ للرغبة (غير مصاغة)، وذلك برفع مؤقتٍ لحاجز الكبت . وفي المعالجة الكلينيكية، توجد ظاهرة مماثلة : تظهر المقاومة عندما يواجه المريض مادته اللاواعية الخاصة، وتحدث هذه المواجهة كلما قام بتفسير هذه المادة الخام، وغالبا ما تتخذ هذه المقاومة أشكالا تكشف سطوة التكرار : ونسمي الاعتمال هذا العمل النفسي الذي يسمح باستخراج عنصرٍ من تلك العناصر المكبوتة، والعمل على التعرف إليه وقبوله، وتمريره من القبول العقلاني (وهو غير كافٍ) إلى الاندماج داخل الحياة المعيشة . وأما الجهد الذي يبذله التخييل الجمالي . فهو ، بوصفه عملا استيهاميا واعيا وواضحا وإراديا ، ينحصر في مكان يقع بين الاستيهام التلقائي للحالمين وبين استعادة المادة الخام في المعالجة الكلينيكية. وأما الكاتب ـ وهو الذي لا يكتفي بتطبيق وصفات جاهزة، وهو لا ينصرف إلى عملٍ ديداكتيكي في فَنِّه، فإنه من الممكن أن نقول إنه يَعتمل عندما يُصارع اللغة من أجل التعبير عن ذاته، ومن أجل اقتلاع شيءٍ يَضطربُ في قلبه، ومن أجل إيجاد شكلٍ فنِّيٍّ يستطيع أن يقولَ بطريقةٍ أخرى ما كان يبدو أنه من المستحيل قوله. وقد كانت اللغة النقدية التقليدية تردد كلَّ هذا من دون أن تكون على علمٍ بذلك، وخاصة عندما تقول إن الفنان هو الذي يَجد " مَخرَجا لآلامه الداخلية، و" يعيش " بعمق أفضل من عامة البشر .

يكمنُ في هذه التقنية التي تستطيعُ التغلبَ على قوة النفور، والتي لها حقًّا علاقةٌ بالحدود القائمة بين الأنا والأنوات الأخرى " (س. فرويد: **مقالات في التحليل النفسي التطبيقي**، ص ٨٠).

وعندما نتحدث عن الصعوبات التي خَبَرَها الفنَّانُ وهو يبحثُ عن النوطة الحساسة - و" ذلك هو الفن بعَينه"، كما تقول الحكمة الشعبية -، ينبغي لنا أن نُدركَ بأننا لا نُحرِّك إلا قيدَ أنملةٍ هذا اللغزَ صاحبَ الشكل الجميل الذي وقفَ فرويد أمامه عاجزًا[١]. ربما أننا نملك ترسيماتٍ للمونتاج، ولكننا لا نملك أيَّ وسيلة لقياس التوترات: هناك حالاتٌ كثيرةٌ من هذا النوع، والبارامترات المستخدَمة عديدة بالنسبة إلى التحليل النفسي، كما بالنسبة إلى أيٍّ نوع من التحليل في الوقت الراهن. ومع ذلك، فهنا ينبغي لنا أن نتقدم. لكن ماذا ترانا نجدُ في الأدب التحليليِّ الذي يَخصُّ عملَ الفنان؟ غالبا ما نجد الدافعَ إلى الإبداع منسوبًا إلى آلية الدفاع، أو إلى تشكُّلِ تسويةٍ، أو إلى رضًا نرجسيٍّ بالذات، أو إلى مَنفذٍ خارج النرجسية، أو إلى نشاطٍ فتيشيfétichiste، أو إلى تصعيدٍ ناجح، أو إلى اتساع الاستقلال الذاتي (الذي ينتج أو يعيد إنتاج) ضد الأب أو تحت إمرته، أو إلى لجوءٍ إلى حضن الأمِّ، أو اللجوء إلى الانتقام منها[٢]... إلخ. وهذه الإمكاناتُ كلُّها قابلة للإدراك، وقد جرى إدراكها في السابق.

١- " تَدرُسُ الاستيطيقا الشروطَ التي تجعلنا نتأثر بـ" الجمال". لكنها لا تستطيع أن تُوضِّحَ طبيعةَ الجمال وأصلَه (نمو الشكل واكتماله)، وهي تَبذلُ جهدًا كبيرًا في توفير جملٍ جوفاء ورنانة مرصودة لإخفاء غياب النتائج. ومع الأسف، فالتحليل النفسي لا يقول الشيء الكثير عن الجمال." (س. فرويد: قلقٌ في الحضارة، ص٢٩).

٢- سنستعيد هنا جملة مضيئة (ووجيهة) لصاحبها جي روزالطو: "بإمكان الفنان أن يتخذ إزاء عمله الفني موقفا استيهاميا من كل عنصر من عناصر الثالوث الأوديبي" (في كتابها: وظيفةُ الأب والإبداع الثقافي. مقالاتٌ في الرمزي، ص ص ١٧٣؛ وفي هذا الكتاب ملاحظاتٌ مفيدةٌ جدا لموضوعنا، رغم أن الموضوع الذي تمَّ اختياره هو الرسم، ص ص ١٢٢ - ١٣٨؛ ٣٠٦؛ ٣١٤؛ ٣١٦؛ ٣٥٤).

وبخصوص تجربة المحللين النفسانيين أمام الحالات الخاصة، وبخصوص اقتراحاتهم النظرية، نحيل على إيضاحاتٍ وإطارٍ بيبلوغرافيٍّ في الفصل الثاني من كتاب آن كلانصيه: **التحليلُ النفسيُّ والنقدُ الأدبيُّ** (ص ٥٣ ـ ٦٥). لكن إضافة إلى الأعمال المذكورة ومنها الأعمال البارزة لبيير لوكي وميشال دوموزان، سيكون من المناسب أن نضيف بهذا الصدد أبحاث ميلاني كلاين[١]. فهي تقترح النظر إلى الدافع الإبداعي بوصفه محاولة من أجل ترميم الموضوع (موضوع الحب) الذي تمَّ الاعتداء عليه خلال المراحل القديمة للتشكل النفسي، وهي محاولة تقترحها الأنا الأعلى التي تبحث عن التحرر من عقدة الذنب (وفي هذا الشأن، وبخصوص الفرضية التكميلية في مواصلة الذات ترميم نفسها، نُحيل على كتاب جانين شاسكيه ـ سميرجال: **من أجل تحليلٍ نفسيٍّ للفنِّ والإبداعية**، ١٩٧٧، ص٨٩ ـ ١٠٥).

٥ ـ الورقة والأريكة:

ليس للمسلك الذي تُقدِّمه دراسةُ الحوافز إلا القليل من الحظ في بلوغ نتائج واضحة: لا يتعلق الأمر، مثلا، بمعرفة الوسيلة التي من خلالها يَعملُ نشاطٌ من النوع " القضيبيِّ " على نَقْلِ بعض الإشباعات، بل هو يتعلق بإبراز الكيفية التي يَسدُّ بها القلمُ (أو الآلة الكاتبة؟) حاجةً رمزيةً خاصةً لن يَسدَّها لا استخدامٌ غيرُ مهنيٍّ للمِثْقَاب، ولا استخدامٌ مهنيٌّ لِمِخرطة طبيبِ الأسنان، ولا استخدامُ مِعْوَلٍ (هذا إذا افترضنا أنَّ لنا ما يكفي من الوقت لهذا الاستخدام أو ذاك). ولا يتعلق الأمر أبدًا بالتشديد على هذه الرغبة في تخليد الذات: يملك الإنسانُ الطموحُ وسائلَ أخرى أفضلَ من الريشة لكي يصيرَ خالدًا! ومن وجهة نظرٍ ماديةٍ، بالمعنى الحصري ـ لكن بالنسبة إلى المنظور النفساني، ألا يمكن اعتبارُ كلِّ

١ ـ نحيل على رولان جاكار: غريزة الموت عند ميلاني كلاين، لوزان، L'Age d'Homme، ١٩٧١.

ما هو إنسانيّ هو هذا الذي تكونُ جذورُه راسخةً في ما هو جَسَديٌّ، في هذا العالم الحسيِّ الراهن، في هذه العلاقات الحيوية بالآخر؟ -، فإنَّ أصالةَ فعلِ الكتابة لا تعودُ إلى أن الكاتبَ هو الذي يكون مهووسا بصورة هذا الجمهور الذي يستقبلُ ويراقبُ (الشاهد المفترض)، بدعوى أن الفنان، مثل الصانع، يُبدعُ من أجل أحدٍ ما (مَظهره الآخر)، أو أمام أحدٍ ما، أو مكانه. ذلك لأن أصالةَ فعلِ الكتابة، بالمعنى اللازم للعبارة، مرتبطةٌ بأصالة الكتابة في معناها المتعدّي الأكثر حسيةً، أي هذا المعنى الذي يعني أن نرسُمَ هذا الشيءَ النصِّيَّ على سنادٍ بكرٍ. وبالجملة، فهو يعني أن نرسمَ النصَّ الأسودَ على سنادٍ أبيضَ.

ولا يتعلق الأمرُ بالتشديد على القيم الرمزية فقط، من مثل عدوانيةِ الرِّيشة التي تَخدشُ جلدًا (لحاءً أو رقّا أو قضيمًا. فاللغة تتحدث عن شيءٍ كان حيّا في ما قبل)، أو من مثل ذلك التكرار البعيد الذي يَحدث عندما يلامسُ الأصبع خدًا أو صدرًا فاتنا ملامسةً قد تكون مُرسَلةً أو مُستقبَلة، أو من مثل ما نَحصُلُ عليه من المداد المصبوب الذي يصير بذرًا أو شيئا مقدَّسًا أو أثرًا، يَفرض دوامه بواسطة الطابع الذي نمنحه له، أو شيئا شبيها بـ" خربشة " أو وسخ أو لطخة أو تقدمة تحمل القليل أو الكثير من الانتقام، وهي ذات ماهية برازية (ينبغي لنا أن نستحضرَ أرتو): لاشيءَ من كل هذا يُمكن نفيُه، ذلك لأن المتعة اللاواعية في الكتابة تتجاوز في إمكاناتها ما قد تقترحه علينا مُخيِّلةٌ متورِّعةٌ أو متمدِّنةٌ.

يتعلق الأمر كذلك، وربما قبل كل شيءٍ آخر، بهذا المُتحاكي، بهذه المحاكاة للعلامة المطبوعة على مساحةٍ جاهزة والمسجلة داخل مكانٍ - زمانٍ يَفصلُ بين مَقصدٍ لن يكون هناك مَنفذ آخر إليه وبين فهمٍ يتجدد مع كل قراءة، وهو فهم يَسمح به النصُّ دون أن يتضمَّنه مسبقا. إنها المحاكاة، لكن محاكاة ماذا، وفي ماذا، ولماذا؟ إنه في تكرار العملية خارج مكانها ونظامها الخاصين - ونحن نعرف قوةَ ما يُسميه فرويد بآلية التكرار التي تكشف النقابَ، وفي الوقت نفسه، عن الإكراهات المَرَضية (للفشل مثلا) وعن تلك الظاهرة العامة التي ترتبط بالطابع

المُحافظ للغريزة (" ميلك إلى الاستثمار داخل وجودك"، ذلك ما سَبَق أن قاله سبينوزا) ـ تتجلّى محاكاةُ الكتابة. وهي لا تعني إعادةَ إنتاج محتوى أو صورة أو إحساس، بل إنها محاكاةُ اشتغالٍ؛ وبمعنى آخر، يتعلق الأمر بِنَقش رغبةٍ غير قابلةٍ للصياغة على الجسد وبالجسد نفسه الذي صار، أو الأصح أنه في طريقه لأن يصيرَ، مرآةً متحرِّكةً بفضلِ هذا النقش بالضبط: نَقْشٌ زائحٌ (محرّف) ومتنكِّرٌ (ترميزي) ومائلٌ (السقطات المتوالية الجانبية التي تؤلّف مسار الفكر). لقد تحدث المحلّلون منذ سنين قليلة عن الشاشة البيضاء، " شاشة الحلم " التي عليها يُعرَضُ الفيلم، أي هذه المساحة من الجِلد اللبنيِّ للثدي المُغذّي الذي يُعتبَرُ أولَ ما ندركه حسِّيا، الذي لا يُنسَى ويكاد يكون غير قابلٍ للتحويل. ربَّما هذه هي الورقة. فعلى هذه الورقة تكون خربشاتُ الرغبة ورسوماتها، بَدءًا من الرسومات الفاحشة وصولا إلى شبكة المفهومات المجردة. والصراخُ ليس أبدًا ألَما، بل إنه ما يُمثِّلُ الألمَ. فما يُكتَبُ هو عَرضٌ لِهذا الشيء الذي كان يَصرخ ولا يزال: "إن القصيدةَ الغنائيةَ هي عَرضٌ لِتَوَجُّعٍ ما"، هذا ما سجله بول فاليري في مكانٍ ما .... وهكذا دواليك.

إن فعلَ الكتابة هو هذا الذي يُعيدُ رسمَ المسافة بين غياب الرغبة وبين خطاب لفظي حيث يَجري تسجيل تصويراتٍ مجازية وناطقة ـ وبالطبع، شريطةَ أن يتعلقَ الأمر بكتابةٍ حرَّةٍ، بكتابةٍ رفيعةٍ، أي بتخييلٍ تُوَجِّهُهُ الرغبة، إذا نحن استعرنا عبارةَ محلّلٍ سبقَ أن ذكرناه أكثر من مرَّةٍ أعلاه[1]. لكن كثيرًا من الحلقات لا تزال

١- نحيل هنا على: أندري غرين، " تخلخُل"، مجلة الأدب (الفرنسية)، عدد ٣، أكتوبر ١٩٧١، ص٣٨. ويمكن أن يكون هذا النموذج المُمتازُ جدًا حاسِما في حالة قبول هدفه الصريح الذي يَمنح المحلّلين وحدهم الحقَّ في قراءة نصٍّ بواسطة التحليل النفسي؛ لكنه نموذجٌ ينطلق من مسلّمةٍ مقلقةٍ سيكون من الصعب أن نوافقَ عليها إذا أخذنا بعين الاعتبار ما حاولنا توضيحه. فهي مسلمة تنطلق بكل وضوح من " أنَّ الخطرَ الذي يَركبُه (المفسِّرُ المحلّلُ) هو أن يفشلَ في القبض على المعنى اللاواعي للنص". وغرين يَعرف أنه ليس للنفسية " معنى " يمكن فك شفرته (وخاصة من الخارج، ومن طرف الآخر): فلماذا يريد من النص أن يكون له معنًى

تنقص رحلتنا الاستكشافية. وهي توجد بين المحطة التي يَتِمُّ فيها جمعُ عددٍ من التمثلات اللاواعية في حكايةٍ ما وبين المحطة الأخيرة للإنتاج النصِّيِّ: فنحن لا نَعرفُ شيئا دقيقا عن غاية أو كيفية حدوث افتراق الطُّرُق الذي يَجعلُ ذلك الجَمع، حين يَدخل منطقةَ ما قبل الوعي، يتحول إلى حلمٍ أو استيهامٍ في حالته السليمة. ربما هناك أملٌ - والآن، هذه فرضيةٌ، يبقى فحصها خاضعا لمخاطرَ خارجية، إضافةً إلى صعوباتٍ خاصة - إذا توجهنا نحو مُسَوَّدات المؤلَّفات الأدبية: فما تُقدِّمُه المسوَّدةُ هو، قبل كل شيءٍ، مجموعةٌ من المعادلات المرفوضة التي يمكننا، إذا تعلَّمنا فكَّ شفرتها، أن نستفيدَ منها.

في الواقع، من المعروف أن المحلّلين النفسانيين لا يستطيعون تفسيرَ الأحلام إلا باستخدام الرصيد الباقي من التداعيات الحرة التي يُقدِّمها (الشخصُ) المُحَلَّل

=

(ومعنى واحد فقط)؟ لماذا يريد ذلك إن لم يكن. وبمجهودٍ غير دقيقٍ إلا قليلا، من أجل أن يكونَ النصُّ أمامه، هو المحلِّلُ، مُحَلَّلا؟ وهنا نجد أنفسَنا أمام فَخٍّ من المفروض أن نعودَ إليه في ما بعد (نحيلُ هنا على الفصل السادس من الكتاب): ربما أن النصَّ يملك شيئا كاللاوعي، لكنه ليس هو اللاوعي. ذلك لأنه لا غريزة للنص، ولا رغبة له، ولا رغبات أخرى له، غير رغبة الكاتب المفقودة ورغبة القارئ التي تكون مغامرةً دومًا (وإذا "استمتع" القارئ، فإن النجاحَ قد تحققَ: ليس هناك قراءة سيئة للنص، بل هناك إما تأويلٌ نعرف أنه مستحيل وإما تَدَخُّلٌ من دون لذةٍ، فالرغبة مفقودةٌ وستبقى مفقودةً، و"الخطأ" يمكن أن يقعَ على عاتق النص أو على عاتق القارئ، هنا والآن). وغرين نفسه سيكتب بعد تلك القولة: "إن التأويلَ هو ما يُعيد الحياة للرغبة، وهذا ما يَشهدُ على خصوبته أو عُقمه: وهذه الجملة لا تصلُح في المعالجة الكلينيكية فقط". ذلك لأنه بمجرد أن أتحدث عن رغبة النص ويقوم حديثي بإشباع رغبةٍ (رغبتي، رغبة الناقد، رغبة قارئي، هذا الذي يقرأ معي هذا النص المشترك)، فإن قراءتي ممكنٌ قبولها سواء كنت على "حقٍّ" أو لم أكن. وهو الأمر الذي لا يعني مرةً أخرى أنّي قد كشفتُ عن "المعنى اللاواعي للنص" وهو مُقَيَّد اليدين والرجلين: وببساطة، أن أنجحَ في تغذية العمل اللاواعي للنص بواسطة عملي اللاواعي، تماما كما يعمل ناقدٌ آخر على تغذية تاريخية النص بواسطة ثقافته التاريخية، وكما يعمل ناقد ثالثٌ على تغذية التنظيم الدال للنص بواسطة كفايته الشعرية، وإلا فلا يلزمُ الحديثُ، كما يفعل غرين بحق، عن اختلافٍ في حظوظ المواقف النقدية يسمح لكل واحدٍ منها بأن يرسم "تقطيعاته" الخاصة داخل النص.

وقتَ المعالجة، عندما يقوم في إطار " القاعدة الأساس " (قُلْ كلَّ شيءٍ يدورُ في ذهنك بدون استثناء أيِّ شيءٍ)؛ وذلك بدراستهم للأثر الذي تُحدثه فيه هو نفسه (أي في الشخص المحلَّل) بعضُ الكلمات التي تبدو ظاهريا مجرَّدةً من كلِّ قيمةٍ، من كلِّ معنًى. من كلِّ حكمةٍ، من كلِّ طابعٍ شخصيٍّ. وهكذا، فالتداعياتُ الحرَّةُ تصاحبُ الحلمَ: أليس من العدل أن نرى بأنَّ جزءًا من هذه التداعيات قد استطاع أن يكونَ سابقا على الصياغة النهائية لنصٍّ من النصوص؟ وقد تلفتُ تلك الفضلاتُ الاهتمام إذا وفَّرَتْ معلوماتٍ لا عن فَنِّ الكتابة عند شاعرٍ أو روائيٍّ ما فقط، بل ومعلوماتٍ عن تلك التعابير التي كانت قريبة ومشابهة وقابلة للاستبدال. والتي كانت قد اعتُبِرَتْ ممكنةً في لحظةٍ معيَّنةٍ من التأليف. وهذا نوعٌ من الهالة التي تُحيط ببداية التأليف التي تبقى ناقصةً، والتي تشرح النص المُحتفَظ به في النهاية، والتي تُفيدنا إذا " استمعنا " إليها، من دون اعتبار أن الرباط التحويلي الذي ينشأ بين الناقد والمؤلِّف سيعرف اتساعًا شديدًا، إذا نظرنا إلى هذا الأخير، وهو يَبذُلُ قصارى جهده، أو إذا نظرنا إليه من خلال " تشطيباته " وتردداته. فالكاتبُ سيكون أقلَّ مهابةً، وسيبدو أقلَّ مناعةً من تلك الحال التي يأتي فيها مُمَثِّلَنا (بمعنى الشهرة، وبمعنى اكتساب المظهر اللاواقعي) بواسطة جاذبية إمضائه. وحتى إذا لم نستطع أن نُصبحَ من " خَدَم " كاتبٍ كبيرٍ، وأن نُصبحَ مقبولين في حياته الخاصة، فإنَّ النظرَ في مسوَّداته يسمح لنا بأن نَعقدَ معه روابطَ أكثرَ إنسانيةً في اتجاه فَهمٍ أكثر حميميةً.

والمشكلة الأخيرة التي يطرحها هذا الفصل هي **مشكلة الكاتب في علاقته بالمعالجة** ـ ذلك لأن هناك ميلا يكاد يكون مفرطا إلى اعتبار الأدب قد توقف في حوالي ١٩٢٠ ... ومن المفيد جدًا أن نَعرف رأي الكُتَّاب الذين مَرُّوا من تجربة الأريكة، وأن نَعرف عند الاقتضاء لماذا يرفض آخرون، وهم لا يُحسون بأنهم على ما يرام، وهم يعيشون بعد انتشار الفرويدية، ويرفضون اللجوء إلى طلب المساعدة من أحد المحلِّلين (أهو خوفٌ من القضاء على " النبوغ " والعُصاب في

الوقت نفسه؟). وهناك شهادة في شكل تأملٍ منهجيٍّ منظمٍ لبرنار بانغو، وهي منشورة في العدد ٢١٤ من مجلة: NRF (أكتوبر ١٩٧٠).

وهكذا، وانطلاقا من جملة فرويد، المذكورة أعلاه، التي تقول إنَّ للذة التمهيدية تأثيرًا ما، وإنَّ العملَ الفني "يُهدِّيءُ بعض التوترات" في نفسيتنا العميقة، فإنَّ بانغو يفترضُ هنا وجودَ "نوعٍ من المعالجة بالنسبة إلى القارئ" (ص ١٩٦)، لكنه يؤكد وجود اختلاف بين (الشخص) المُحَلَّل وقت المعالجة وبين الكاتب. ذلك لأن الأول يتحدثُ إلى شخصٍ ما، وهو مستلقٍ على الأريكة، في حين أن الثاني يَكتبُ إلى (باتجاه) غائبٍ، وهو جالسٌ إلى مكتبه؛ والأول يستسلم لهذا الفيض غير المراقَب من الانطباعات، في حين أن الثاني "يختارُ كلماته"؛ والأول يُشيرُ إلى واقعٍ من ماضيه في اجترارٍ لامتناهٍ، في حين أن الثاني يُطاردُ تخييلا لابد أن يَحبِسَ نفسَه لاحقا في خطابٍ مغلق. وبالطبع، فالمواقع ليست أساسية، بحيث إذا كان الكلام شاقّا على المريض، فإن الفنان يَرزحُ تحت عصفة الإلهام؛ وإذا كان المحلِّلُ هناك خلف ظهري، فإنَّ القاريءَ "المحترِس والمتحمِّس في الوقت نفسه" يؤثِّرُ على الكاتب بحضوره الذي يتعذرُ محوُه. وأخيرًا، يأتي الوقتُ الذي يعود فيه (الشخص) المُحَلَّلُ إلى وجوده الذاتي المستقل، في حين يبقى أن فعلَ الكتابة هو حقا نشاطٌ لامتناهٍ، بما أن "العملَ الفنيَّ يَنفُرُ من أن يرى نفسَه مكتملا."... غيرَ أنَّ المعالجة والكتابة ليستا متطابقتين. وإن كانت هذه وتلك، تتغذيان من الاستيهامات، وتلجآن إلى الخطاب من أجل معالجة مادةٍ خام مماثلة، فإنَّ الاختلافات تظلُّ قائمةً. ففي التحويل، نقوم بتحليلٍ ذاتيٍّ رفقة شخصٍ واقعيٍّ؛ أما في الكتابة، فنحن نكتبُ في العزلة، لا بل ضدها. وإذا كنا نُقدِّمُ للمحلِّل كلامَنا من أجل أن يُعيدَه إلينا، وكأن في ذلك جوابا قبليا عن توسلٍ خفي: فـ "إن ميزة الخطاب الأدبي هي في أن يكونَ خارجَ المقام" (ص ١٥٥)، في أن يكون استكشافيا بالنسبة إلى الكاتب. فما نقوله يُحيلُ على وجه التقريب إلى المعيش الداخليِّ، أما ما نكتبه فهو ينتمي إلى "الخارج"، ومهما حاولنا الحصول عليه، فهو نفسه الذي يَطردنا خارج نسيج الورقة. وأخيرًا، فإن جُمَلَ الأريكة هي الجمل

اليومية التي تلتمس تلك الشفافية الملائمة للتبادل، وأما جُمَلُ المَكتب فهي تَحملُ في ذاتها غايتَها الخاصة: ذلك لأن الهدف المقصود هو العبارة المثبتة، وبانغو هو مَنْ أطلق مصطلح " التثبيت " (ص١٥٨) على هذا المفعول الذي يُسمَّى في مكانٍ آخر بـ" الأدبية". ذلك المفعول القادر على إغلاق اللغة على نفسها، بحيث تكون الاستيهامات الموضوعة في النص، كما استخلص بانغو، غير موجَّهة من قِبَل الوعي من أجل أن يعترف بها أو أن يقوم بإتلافها، بل إنني " لا أحملها إلا وقت العمل الفني الذي يجعل منها، وهو يرسخها بَدَل تذويبها، أثرًا تاريخيا " : ذلك لأن الاستيهام لن يتلاشى هذه المرة، بل سيبقى شبحًا. وها هو الاستيهام سيبقى أبديًا بعد أن صار له " قرينٌ " خاصٌّ.

" **إنَّ الكتابةَ لا تشفي، بل إنها تصون (...)، ذلك لأن الكتابة هي آلية دفاع، وهي بلا شكٍّ أصلحُ من آلياتٍ أخرى، لكنها ليست الأكثر فاعليةً.** " (ص ١٦٢).

لقد تركنا الكلمةَ الأخيرةَ لهذا الروائيِّ الذي يتكلم عن بصيرةٍ، وقد جعلناه يُثبت ذلك. وقد يُضيفُ القارئُ الأنانيُّ في سِرِّه: إنه لَأمرٌ مؤسفٌ بالنسبة إلى هذا الذي لا يَسمحُ له التثبيتُ إلا بالانتظار؛ ولكن هذا هو الأفضلُ بالنسبة إلينا، إذا كان هذا التثبيتُ سيسمح لنا بالأمل.

الفصل الرابع: قراءةٌ في الإنسان

" من الملاحَظ أن مجالَ الخيال كان ولا يزالُ " ذخيرةً " تشكلتْ عند الانتقال الأليم من مبدأ اللذة إلى مبدأ الواقعِ من أجل مَنح بديلٍ للإشباع الغريزيِّ الذي تَفرِضُ الحياةُ مُفارقتَه. فالفنانُ، مثل العُصابيّ، يَنصرِفُ بعيدًا عن هذا الواقع الذي لم يَعدْ كافيا نَحوَ عالمٍ من الخيال؛ ولكن على خلاف العصابيّ، فهو يَعرفُ كيف يهتدي مرَّةً أخرى إلى طريق الواقع الراسخ. وتماما كما الأحلام، فإنَّ أعمالَ الفنان تأتي إنجازًا متخيَّلا لرغباته اللاواعية؛ فضلا عن أنهما تقتسمان معا هذه المنزلة الوسطى، بما أن على هذه الأخيرة كما على تلك أن لا تُواجهَ قوى الكبت بطريقةٍ مباشرةٍ. ولكن على عكس إنتاجات الحلم اللاجتماعية والنرجسية، فإنَّ أعمالَ الفنان تبدو قابلةً لأنْ تلقَى قبولا عند الآخرين، وقادرةً على إيقاظ رغباتهم اللاواعية وإشباعها." (س. فرويد: حياتي والتحليل النفسي، ص٨٠).

لقد حاولنا حتى الآن أن نوضحَ من خلال فرضياتٍ ووسائل مقارنةٍ وسياقٍ عامٍّ للروابط الإنسانية كيف يكون بإمكان النظرية الفرويدية أن تَطمحَ إلى بلوغ بعض النتائج عند دراسة المسائل التي يَطرحها علم الجمال الأدبي. ولم يكن الحديثُ يجري إلا حول شروط الفنِّ وإنتاجه واستهلاكه، وأبدًا لم يكن حول الأعمال التي يتكون منها الأدب، التي صارتْ أو ستصير مؤلَّفةً ومنشورةً. وما كان ذا أهمية كبيرة في كميته وفائدته أيضا هو تلك الأعمال النفسانية المكرَّسة لواقع الكتابات. وهنا نجد فرويد، مرةً أخرى، يُدشِّنُ الطُّرُق. بل إننا نجد هذا الرجل النابغة قد دَشَّنَ كلَّ أنواع الأبحاث من دون أن ينشغل بالتبعات الخاصة باستبصاراته. ذلك لأن إنتاجاته، الموزَّعة على امتداد عشرين سنة، لا تزعم أنها تَعرِض فكرتَه المكتملة عن الفن، فلا شيءَ غير الإشارة إلى أولوياتٍ. وقد كان تاريخُ التحليل النفسي في أيامه وبعدها أكثرَ توجيها. وإجمالا - وفرويد موضوعٌ جانبا -، فإنَّ ما نعاينه تلقائيا هو ثلاثة أصنافٍ من الانشغالات، أي ثلاثة مراكز اهتمامٍ كان استكشافها عبر العصور بطريقةٍ غير متساوية: **الإنسان، إنسان، الأعمال (الأدبية والفنية).**

في المنطلق، كانت الأفضلية لِما يبدو أقلَّ خصوصيةً في الفن الأدبي، ثم صار الاتجاه إلى ما يُحدده بطريقةٍ مباشرةٍ، بدءًا من المحتويات الكونية وصولا إلى الطرائق السِّرِّية للكتابة. ومن المحتمل أن تلك القطيعة السرية، التي ظهرت إلى العلن حوالي منتصف القرن العشرين، مرتبطةٌ بازدهار الفكر البنيوي، وفي كل الأحوال بمناهج التحليل البنيوي: ذلك أن فينومينولوجيا التجارب النفسية قد تنازلت عن الريادة لِصالح هذا التركيب بين العلاقات الدينامية التي تؤلِّف بين وحداتٍ قابلةٍ للعزل، والتي تفصل هذه الوحدات عن الوقائع الإنسانية. والتحليلُ النفسي لم يكن يَجهلُ كلَّ الجهل هذا التحول الجديد الذي يَضرُّ بحقول المعرفة، هذا التحول الذي غالبا ما يُنعت بصفة: "**موت الذات** ": فقد جرى إنزالُ الإنسان عن عرشه، وانتُزِعَتْ منه السلطة التي كان من المفترض أنه يمارسها على أرض

الواقع، أي على ذاته وعلى الخارج. ويستحيل أن نُكرِّرَ، كما في العصر الكلاسيكي: "أنا سَيِّدُ نفسي وسيِّدُ الكون". ذلك لأن فرويد وماركس ونيتشه، باعتبارهم " فلاسفة الشك"، قد مرُّوا من هنا (ونحيل هنا على ميشال فوكو)، والعلوم الإنسانية قد اندفعت متحمسة لهذا النشاط (ونحيل هنا على ليفي ستروس وإدغار موران).

١ ـ الإنسانيُّ والرمزيُّ:

على أيِّ مفارقةٍ، إذًا، بُنِيَ عنوانُ هذا الفصل: "قراءةٌ في الإنسان " ؟. بكل بساطةٍ، لأن هذا الاسم، المكتوب بشكلٍ مغاير **Homme**، يبدو كأنه الوحيد الجدير بأن يَجمعَ ثانيةً بين نظرية الجهاز النفسي، كما يجري تشغيلها في حقول الجماليات، وبين الإنجازات الخاصة بكاتبٍ معيَّن. وبطريقةٍ أكثر دقةً، ستُعتبَر هذه اللحظة هي المرحلة الوسطى التي تسمح بالنظرة الشاملة إلى مختلف أنواع المقاربة للموضوع الأدبي، في معناه الحصري (يعني الكاتب والنص). وهكذا، سنجد أنفسنا أمام أربعة أركان: **محكيات نموذجية، أنماط وموضوعات، أجناس أدبية، نماذج شكلية** ـ ومن أجل ترسيخ الأفكار، فإن هذا يعني: حكايات خرافية، حالة دون جوان، العجائبي، استعارة ملحاحة. وهذه مقولاتٌ يصفها جيرار جنيت (**Palimpsestes**, Seuil, 1982) بأنها " **عَبرـ نصية**"، لأن النصوص والكُتَّاب يستخدمونها، ويستثمرونها، ويلجؤون إليها بطريقةٍ أو بشدةٍ جديدة. وهي ليستْ وقفا لا على عصرٍ، ولا على لغةٍ، ولا على فردٍ، ولا على مكتوبٍ واحد؛ وذلك لأنه لا يمكن تعيينُ أصلها، وابتكارها لا يمكن إسناده إلى شخصٍ معين. وباختصارٍ، يمكننا القول إنها تنتمي، بكلِّ متغيِّراتها الممكنة، إلى الرأسمال الرمزيِّ للإنسانية. فاسترجاعها باستمرار، وإعادة كتابتها، واستخدامها من جديد، هو ما يُدرجها ضمنَ تقليدٍ، هو كما يقال، غارقٌ في ليل الأزمنة؛ وبإمكاننا أن نقول إنه غارقٌ في ليلِ اللاوعي.

إن الحديث عن القيم الأصلية للإنسانية يثير مسألتين: ما هي هذه " الإنسانية " ؟ فقد يعترض المؤرخون، والماركسيون بالأخص، الميّالون إلى الاشتباه في كل وجهة نظرٍ إيديولوجيةٍ كلما بدا لهم أنه تمَّ نسيان تعيين العوامل الإيديولوجية الجديرة بتحديد عصور الثقافة وفضاءاتها؟ وفضلا عن ذلك، إذا كنت تبحث عن " القيم الأصلية"، فإنك ستقتل الفرادةَ التي تحدد قيمة العمل الفني، وسيحتج الأدباء الحقيقيون قلقين من هذه النظرة التي تضع فكرة الجمال الصادرة عن خصوصية العبقرية موضع شكٍّ، وسننسَى أن الفرقَ بالنسبة إليهم هو مسألة " أسلوب"، أي أنها مسألة تتعلق بكيفية معالجة الثيمة أكثر مما هي مسألة محتوى (هذا الذي ينسبونه إلى هذا الآدميِّ في الإنسانيات الكلاسيكية بشكلٍ أسهل مما ينسبونه إلى هذا الآدمي في الماديات الجنسية). ولن نعود إلى تلك الهجمات التي عرفتها الساحة مراتٍ عديدة، والتي من السهل الكشفُ عن أصلها ـ والتحليل النفسي يفضحها بأنها هجماتٌ إنكاريةٌ[1] ـ، كما من السهل الرد عليها بطريقةٍ استدلالية، وبعض العبارات التوضيحية لابد أن تكون كافية. وهكذا، وقبل أن يتطور العقل التقني، فإن ما كان يصنع الإنسان هو، إضافةً إلى الحاجات،

١- لنتذكر أن التحليل النفسي يُعرِّف نوعين أساسين من هذه التصريحات التي تتخذ شكلَ النفي: الإنكار عند العصابي ("أنا متأكد من شيءٍ واحدٍ هو أن تلك السيدة في حلمي ليست " أمِّي"، وهذا الإنكار حركة واضحة)؛ والرفض، رفضُ الواقع، (" أعرف جيدًا أنْ ليس للنساء عضو جنسيٌّ ذكوريٌّ، لكنني رأيته عند أمي". ومن هنا، نكون أمام صياغتين: الذهاني يُهَلْوِسُ بالشيء الذي ينقصه؛ والمنحرف الفيتيشي يؤكد اعتقاده، وينكر تجربته، ويصنع بديلا يَعبُده بشكلٍ من الأشكال). ولهذا سنقول: إن الفكر التاريخاني، المهووس بالجمعيِّ في صيرورته، يحاول أن يضع بين قوسين ذلك التكييفَ الفرديَّ للنفسيِّ، وهو تكييفٌ أساسٌ، وينفلتُ من كلِّ صيرورة. أما بالنسبة إلى النقد الأدبي التقليدي، فهو يرفض، وفي الوقت نفسه، ذلك الشيء الذي يحس بأنه " بذاءةٌ " في كل ما هو جنسيّ، وبأنه انحرافٌ في " إبداع " لابد أن يخضعَ في جزءٍ منه لامبراطورية الوعي، وبأنه إدماجٌ للمعنى الكوني المسبق الذي تريد الانسانيةُ اكتشافَه.

ظهورُ الرغبة على الهامش. فالآدميُّ الصغير يولدُ غيرَ ناضجٍ، وينبغي لنا الاهتمام به اثنتي عشرة سنة قبل أن يصيرَ مكتفيا بذاته وقادرًا على البقاء: فربما هنا يكمن سرُّ ارتباطاته الوجدانية الخاصة التي فرضتْ أن تكون نشأته بطريقةٍ ملائمة للمحرمات ـ زنا المحارم ـ؛ وهذه هي النقطة الوحيدة التي عن طريقها يكون بإمكان الجهاز النفسي أن ينتسبَ إلى تاريخٍ لا علاقة كبيرة له بالتاريخ العام، بما أنَّ كلَّ شيءٍ يَجري بين الطفل والآباء. وإذا كان صحيحا أن اللاوعيَ يشتغلُ داخل لغةٍ خاضعةٍ للشروط التي يفرضها فضاءٌ وزمانٌ معينان، فإنَّ السيرورات الأولية تكون "لاتاريخية"، ذلك لأنها تجهلُ الزمانية الموجَّهة (الماضي ـ الحاضر ـ المستقبل). وإذا كانت الأنا الأعلى تُدرجُ عناصر خاصة في كلِّ تنظيمٍ ثقافيٍّ، فإنَّ اشتغالها يتعلق بآلية ثابتة، فالـ" هو " يأتي مؤلَّفا من غرائز ثابتة، ويكون ذلك أشبه بالأساس الفيزيولوجي. أما بالنسبة إلى الأنا، فهي تتصرفُ وتحمي نفسَها بطاقةٍ دائمةٍ ومستقلةٍ عن الوسائل العملية التي قد تستعينُ بها بقصد التموضع إزاء الواقع. ومنذ الصيحات الأولى لمالينوفسكي، كان مصير المعارضة ذات النزعة الثقافية هو الإخفاق؛ وعلماء الاجتماع يهاجمون اليوم " التيار النفساني " (بوصفه ممارسةً في الغرب) أكثر مما يهاجمون نظرية اللاوعي. ومن جهةٍ أخرى، فإن احتراس المتخصصين في الأدب من الفرويدية مرتبطٌ بحكمٍ مسبقٍ مُوَجَّهٍ ضد كل العلوم باستثناء التاريخ (الوقائعي بشكلٍ عام) والفيلولوجيا؛ وتستمر الإشارة إلى أن الحديث عن الدوافع والدلالات ذات الأصل الجنسي في الرغبة هو شيءٌ مهينٌ ومجرَّدٌ من الطابع الإنسانيِّ؛ وتجري السخرية أحيانا، وباسم عقلانيةٍ متجاوَزةٍ وتعصبٍ ظلاميٍّ، من كلِّ محاولةٍ تسعى إلى الخروج من ذلك الاجترار السيكولوجيِّ الذي يستعظم الأشياء، والذي لا يريد الحديث إلا عن الأهواء والقيم والعقل بلغة أرسطو، والذي تَلَذُّ له الثرثرة حول سِرِّ العبقريِّ وعظمته، والذي لا يَقبَلُ مَسَّ هذا الأخير بسوءٍ، لأنه مقدَّس أو ينبغي له أن يبقى كذلك... والأخطرُ من كلِّ ذلك هو هذا الخوفُ من أنْ لا يكون للنصِّ معنى (سليم) ـ " أهذا هو

الشيء الوحيد المتفق عليه بشكلٍ أفضل؟ " ـ يظلُّ موجودًا دوما من أجل ترسيخ نَبالتنا، ومن أجل أن يكون رهنَ إشارة شروحاتنا البسيطة. وهناك نفورٌ من أيِّ جهدٍ يسعى إلى اكتساب جهازٍ مفهوميٍّ " جديدٍ " يسمح بتطوير دراسة الأدب، هذا الأخير المحكوم عليه بأن يبقى مستودعا طاهرًا للعبارات والأفكار الخالدة: ومنذ عهدٍ قريبٍ، تحول هذا المستودع إلى مطرح، إلى مطرح عام لكل شيء.

إن ما يرفضه، وعلى السواء، رواد الأنتروبولوجيا الوضعية، المستوحاة من المذهب السلوكي أو من المذهب المادي التاريخي القديم، وأولئك الذين يبقون متعلقين بتصورٍ إنسانيٍّ للفعل الأدبيِّ، هو مبدأ حركية الترميز التي لا تخضع لقوانين التبادل البسيط والمنظم. ولهذا تُرعبُهم وجهةُ النظر النفسانية عندما ترغمهم على أن لا يفكروا بعبارات الشفرة، وأن لا يتصوروا الإنسان كأنه سيِّدَ شفراته. وإذا كان صحيحا أن هناك ارتياحا في استبدال شيءٍ بما يُماثله، فإنه قد لا يخلو من الصحة أن هذا التكافؤ الذي يُؤسِّسُ نظريةَ العلامة (والمشاريع " السيميولوجية") قد يكون من دون قيمة داخل نظام الرمز، وأنه من الضروريِّ أن نَصرفَ النظرَ عن الترجمة مقابل الحصول على التفسير. وهكذا، فبالنسبة إلى تلك الذات التي لا توجد أبدًا، بفعل اللاوعي، هناك حيث نَعتقد (تَعتقد) أنها توجد، فإن الخطابَ يأتي فائضا بتلك الدلالة التي يستثمرها ـ وهي دلالةٌ لا تَبلُغُ ولا تنجحُ في المرور داخل الوجود اليوميِّ إلا بطريقةٍ تقريبيةٍ (وبطريقةٍ كافية داخل سياق التقنية المفرط في التشفير). وحين يتدخلُ المتكلمُ أو حين يتدخلُ السامعُ وسط الرسالة المزعومة، فإن في ذلك إخلالا بكل تأثيرٍ للغة المحكوم عليها مبدئيا بالتواصل. وإنَّ أبسطَ استعارةٍ قد يكون بإمكانها أن تُبقيَ المعنى مستمرًا بطريقةٍ يستحيل توقيفها: فكيف يكون بإمكانها أن تكون محايدةً؟

لنأخذْ على سبيل المثال ذلك اللغز المشهور الذي يعالجه أوديب. فسنجد هذا الوحش ـ الذي نسميه " أبو الهول"، ويسميه الإغريق واللاتين " السفنج"، ويَشكُّ المصريون في جنسه: سنَقبَل الآن أنْ لا أهمية لهذا الأمر ـ يسألُ عن "

الحيوان الذي يمشي على أربع في الصباح، وعلى اثنتين في وسط النهار، وعلى ثلاث في المساء." وكان أوديب الحكيم قد تَرجمَ ذلك على الشكل الآتي: إنه " الإنسانُ"، طفلا، ثم رجلا، ثم شيخا يَستعينُ بِعَصا. وهذا ما يُعيدُ الميثولوجي[1] (دارسُ الأساطير) ترجمَتَه في شفرةٍ كونيةٍ: الإنسانُ كالشمس (الشمس مشرقة، ثم الشمس في كامل قوتها، ثم الشمس في غروبها)، وأما الملك - الفرعون فهو إلهيٌّ. وما سيقوله المحلّلُ النفسيُّ هو: لاشك في كل ذلك، لكن من الممكن أن نفهم من ذلك شيئا آخر أيضًا: هناك الطفل الذي لا ينتمي إلى جنسٍ محدد كأنه في مرحلة الكمون[2]، ثم هناك المراهق الذي يملك عضواً ثالثا، وهذا العضو الثالث هو، في الوقت نفسه، العصا التي يَضربُ بها، من دون علم منه، أباه على الطريق؟، وهو القضيبُ الذي يسمح له بامتلاك أمِّه (وأوديب نفسه خيرُ مثالٍ على ذلك)، كأن هذا العضو هو ذلك البراز الذي يُعرَض من أجل إغراء الأم، أو كأن هذا العضو هو نفسه ذلك الطفل الذي انتظرته وتسلمته من الأب؛ ثم هناك في النهاية ذلك الحرمان من هذا العضو، وإذن... إلخ. وبالنسبة إلى مَنْ يَستند إلى الأسس الفرويدية، فإن أيَّ تكوينٍ رمزيٍّ سيجد نفسَه رهينَ هذه الـ " إلخ ": لأن هناك دوما شيئا آخر من الممكن استبداله وإدراجه داخل هذه السلسلة من الإضافات.

وهكذا، فالتأويلُ لا نهاية له، لأنه يتجدد باستمرار، مثله في ذلك مثل التحليل العلاجي. فهو، كهذا الأخير، لا يتوقف إلا عند إشباعٍ مؤقتٍ، عند إشباعٍ هو، على أيِّ حالٍ وعلى وجه التقريب، إشباع عابر: فالتأويل، كما التحليل العلاجي، يستندان، في نهاية المطاف، في نهاية الحكاية، إلى صيغةٍ معينةٍ لتلك

1 - Marina Scriabine: Au carrefour de Thèbes, NRF,1977.

٢- وهي المرحلة التي تمتد تقريبا من السنة الخامسة إلى مرحلة الاحتلام، حيث يبدو أن الآدمي اليافع منشغلٌ بتعلمات الواقع الاجتماعي، وهذا ما يجعله يفقد الجزء الأكبر من الاهتمام بأمور الجنس.

الرغبة الأصلية التي لا تَقبَل الصياغة؛ فهما يستندان إلى سُرَّة الاستيهام. وببساطةٍ، فالغالب أنهما ينحصران في إحدى الصياغات الشرعية التي نعتمدها في تقطيع التطورات التي يعرفها الجهاز النفسي، والتي نسميها بالاستيهامات الأصلية: **العودة إلى الحضن الأمومي، المَشهد البدائي، الإغراء، الخصاء**، وفي النهاية، فإنَّ أيَّ رمزٍ آخر لا يمكن إلا أن ينضافَ إلى هذه الإنتاجات الأولية، ولهذا لم يَعد هناك من داعٍ إطلاقا للحديث عن اللاوعي الجماعي[1]: ذلك لأن كلَّ ما يؤلِّفه الفرد، وما تنشره خطاباتٌ مميَّزةٌ قليلا عن صوت الشعب، فإنه هنا يَجدُ أصلَه، إن لم نقل بنيتَه. ولهذا أيضا، فإن فائدة القراءة النفسانية أنها لا تكتفي بفكِّ الشفرة، بل تبدأ بذلك من أجل أن تُعدِّد وتَحلَّ الخيوطَ التي تُؤلِّف لُعبة

١- هكذا صاغ ديديي أنزيو المشكلة في مقال بعنوان: "فرويد والميثولوجيا"، بالمجلة الجديدة للتحليل النفسي (١٩٧٠، عدد ١)، وهو يضع إحدى الفرضيات الأكثر خصوبة حول مسألة الأسطورة: "إن عدد السيرورات الأولية ـ ممثلات، تمثلات الغريزة، آليات الدفاع، الخوف، الاستيهامات ـ محدودٌ، وهي نفسها دومًا وفي كل مكان. وبهذا المعنى، يمكن الحديث عن كونية اللاوعي، لكنَّ تنظيم هذه السيرورات وتركيبها يَبْقَيان متغيِّرين، عند الفرد حسب مراحل نموه اللبيدي وحسب عُصَاباته، ولكن عند الجماعات والمجتمعات أيضا (...). فالتنظيم الفردي والتنظيم الجماعي للسيرورات اللاواعية هما تنظيمان مستقلان في الأصل كما في الاشتغال. وبالطبع، فالاستيهامات الفردية والاستيهامات الجماعية تتواصل في ما بينها، لأنها تتركب من العناصر التأسيسية نفسها. ولكن نادرًا ما نجد تنظيما لاواعيا فرديا يُطابق تنظيما لاواعيا جماعيا (...). ذلك لأننا قد نجد إنسانا يتصرف في حياته الخاصة تبعا لاستيهاماته الخاصة، لكنه يتصرف في الجماعة تبعا لاستيهامات الجماعة. وكلما ارتفع عددُ الأفراد الذين يتقاسمون هذه الاستيهامية إلا وكانت ذات وزن، أي أنها تكون قادرة على الثبات في الزمان (...). فقد تعيش حضارةٌ معينةٌ مدة ألف عام على الاستيهامية نفسها. وهي الاستيهامية التي تكون خاضعة لما نسميه بالتقاليد." (ص١٤٢). ولنستحضر ما يقوله أنزيو عن الرمز أيضا: "الرمزية هي استيهامية الجسد (...)، فالأطفال يحصلون، عن طريق التجسيد الرمزي، على لغةٍ قبليةٍ هي لغةٌ كونيةٌ لأن دوالَّها ترتبط بأجزاء من الجسد (من جسد الطفل كما من جسد الأم)." (ص١٢٣).

التحويلات. ولا ينبغي لنا أن نتوقف عند المعادلة التي تتألف منها الاستعارة (هل هناك شيء آخر أتفه من فكرة: مساواة؟ فهي تعني في النهاية ما يُعادل: الصفر !)، بل ما ينبغي له أن يستوقفنا هو العملية الاستعارية نفسها والصوغ الاستعاري. فما ينبغي له أن ينال اهتمامنا ليس هو قائمة الرموز، بل إنه طريقة تشغيل الرموز. فالرمز ليس مفتاحا، بل إنه عَمَلٌ.

٢ ـ أساطير، حكايات، خرافات:

سنستمرُّ، إذًا، في افتراض التصور النفساني قادرًا على استحضار شيءٍ آخر يجعل من اتصالنا بالآداب الكونية أكثر تنويرًا ووضوحا وخصوبة. ولأن لكلٍّ مقامٍ مقالا، فلذلك سننطلق من هذه الحكايات الرمزية التي تحكيها القبائل والإثنيات والشعوب والحضارات. وهي حكاياتٌ تروي مغامرةَ بطلٍ (إنسان أو حيوان)، " من قديم الزمان". ومهمته أن يكشفَ عن تماسك الجماعة، وأن يُجسِّد بالأخص مصدر عُرْفٍ صارت له قوة القانون. ذلك لأنه ابتداءً من التعليمات التي تستحيل مخالفتها بشكلٍ مطلقٍ، وصولا إلى أبسط الوصايا في حكمة الأمم، فإن مجمل ما نسميه بالتشريع " الطبيعيِّ " يجد تبريره في مثل هذه " الكتابات"؛ وهذا ما كان يسميه القدامى بـ " القوانين غير المكتوبة ". وهو ما ندركه اليوم بوصفه جسما من التقاليد والعادات يكون من الصعب أن نعاينَ ما فيه من إكراهاتٍ إيديولوجيةٍ. فمنذ أجيالٍ، لم نعد نرى في هذه الحكايات إلا " قصصا " نعرضها على الأطفال من أجل إثارة خيالهم ـ ويطلبها الأطفال كي يستمدوا منها، بشكلٍ لاواعٍ، الحقَّ في التلذذ باستيهاماتهم من فَمِ هذا الراوي العائلي.

والعديدُ من هذه الحكايات مأخوذٌ من التراث الشفوي أو من متونٍ أكثر قدما، ومنها ما وظفته التراجيديا أو الملحمة. لا بل منها ما وظفته الرواياتُ الأولى. ولها أسماء مختلفة، تبعا للسياق الثقافي الذي يراها تستحق التدوين (بواسطة الذاكرة وبفضل الكتابة): فهي تُسمَّى أسطورةً في أديانٍ متعددة الآلهة،

وخرافةً في الأديان التوحيدية، وحكايةً تاريخيةً خرافيةً أو قصيدةً ملحميةً في شعائر البطل العائلي أو الوطني، وحكايةً تراجيدية أو عجائبية موجَّهة إلى جمهور معروف أنه بسيط وعاميٌّ. وكثيرًا ما تتباين أبعادها ولغاتها وإفراطها في الدقة، ولكن لها كلها قواسم مشتركة؛ ومنها أولا أنها تتموضع على هامش الأدب الرسمي بصفتها إرثًا فولكلوريا أو إرثًا قديمًا. ومنها ثانيا أنها حكاياتٌ مدفوعةٌ إلى داخل ماضٍ أقل أو أكثر تحديدًا ("كان يا ما كان...."، في غابر الزمان،...إلخ.)، ومن هنا فهي تتقدم على الأخص كأنها نوعٌ من الإخراج لهذا الشكل الاستيهاميِّ الذي نجد مستواه من النضج الشعريِّ لا يستميلُ القارئَ الغربيَّ الحديث[1].

وإذا كانت هناك ترسيمةٌ عامة، فإنه يمكن حصرها في صراع البطل حتى النصر ضد قوى عدائية، وفي نهايةٍ تكون إما تأليها (موتٌ بسبب انتهاك شيءٍ ممنوع، يَتبعه تغيُّرٌ أو تحولٌ إلى شخصٍ إلهيٍّ)، وإما بلوغا للمرحلة الجنسية التناسلية ("يتزوجون ويلدون أطفالا كثيرين.") . وهي ترسيمةٌ تُعتَبَرُ توجيهيةً، لأننا نصادفها في كل طقوس العبور إلى سِنِّ الرُّشد[2]. وهي تكون بهذه الخاصية كلما وجدنا واقعا أو طقسا اجتماعيا يُوجِّه رَجُلَ المستقبَل إلى التخلق، عن طريق الإقبال أو التزهد،

١- إن المعيار الذي يجعل الخطاب الأسطوري مميّزًا عن الإنجازات الأدبية الخالصة هو، بالنسبة إلى ليفي ستروس، " قابليته للترجمة ": فهذه المحكيات لا تمثل، إلا نادرًا، دوالا لسانية، وبالتالي، فبإمكانها أن تنتقل، من دون ضررٍ، إلى لغةٍ مجاورةٍ، خلافًا للنص الشعريِّ. وقد يكون هذا التمييز جزئيا بعض الشيء، لأن هناك استثناءات بارزة (عند هزيود، أوفيد ...)؛ وفوق ذلك، فعلى سبيل التمثيل، نحن نقرأ محكيات مؤلفة بالسانسكريتية بوصفها أساطير وملاحم، مع أنها مرتبطة بأصول الرواية والفلسفة.

٢- يعني تلك المرحلة من الحياة التي من المفترَض أن يكون للذات أبَوان وأبناء في الوقت نفسه (على سبيل الافتراض، على الأقل)، وأن تكون لها القدرة على أن تُدرك في الوقت نفسه الفرقَ بين الأجيال والفرق بين الذكر والأنثى.

بنوع من التوالد النشيط الذي يتعلم من خلاله كيف يَقبَلُ بالتضحيات التي يفرضها الواقعُ عليه، ذلك لأن المؤسسة الاجتماعية هي التي تسعى إلى دمج أعضاء الجماعة في الحالة السوية (وأحيانا هي الحالة السوية للنخبة، لكن ذلك لا يغير من الأمر شيئا). وأما الحكايات، سواء كانت في قالبٍ دراميٍّ أو لم تكن، وحتى إذا جرى تشخيصها على خشبة المسرح، فهي لا تؤدي إلا دور الإمتاع: ذلك لأنه وإنْ كان على الوعي أن يستخرج من هذه الحكايات درسًا في التجربة الإنسانية، فإنَّ الطبقات العميقة لا تتلذذ إلا باستيعاب هذه الاستيهامات المسترجعة.

لن نُغيِّرَ رأينا في إسهامات فرويد في ما يتعلق بأسطورة أوديب[1] ـ وقد صارت " مُرَكَّبا " بما أنها تعمل على تنظيم عددٍ من متواليات السيناريوهات النموذجية التي تُسمَّى بالاستيهامات الأصلية. فنحن مدينون له بهذه الملاحظة التي تخصُّ الأساطير، فهي عنده " عبارة عن بقايا مشوَّهة من استيهامات الرغبة عند الأمم كاملةً، وهي أحلامٌ عريقة عند هذه الإنسانية الفَتِية." (س. فرويد: **مقالات في التحليل النفسي التطبيقي**، ص٧٩). وفرويد هو مَن طرحَ أسئلة حول المواد التي وفرها الإثنوغرافيون في عصره (في مؤلَّفه: **الطوطم والتابو**، ١٩١٢)[2]. وهو مَن شجعَ بعضَ تلامذته الأوائل على متابعة الأبحاث في هذا الاتجاه. وما نعرفه على الأخص هو دراسة كارل أبراهام: **الحلم والأسطورة** (١٩٠٩)، وهي دراسةٌ تُركز على أسطورة بروميثيوس؛ وهناك دراسة أوتو رانك: **أسطورة ميلاد الأبطال** (١٩٠٩) التي توضح

١- " لقد سمحت أسطورة إغريقية لفرويد بأن يضع مفهوما للتنظيم النفسي هو في الوقت نفسه نواة النضج الانفعالي، ونواة العُصاب، ونواة الثقافة." (د. أنزيو: المرجع أعلاه، ص ١١٤).

٢- في هذا المؤلَّف، نرى فرويد يتخيل، بشكلٍ مدهشٍ، أسطورةً ـ هي أسطورة أبناء العشيرة البدائية الذين قتلوا " ذات يوم " أباهم وأكلوه، ثم عادوا إلى تنظيم جماعتهم تحت تأثير الشعور بالذنب، وذلك بأن منعوا امتلاك زوجات الأب، وبأن رصدوا شعائر تذكارية للميِّت الذي صار له طابعٌ بطوليٌّ (الوليمة الطوطمية، وطقوس أخرى). (س. فرويد: الطوطم والتابو، من الصفحة ١٦٣ إلى نهاية الكتاب؛ وهناك فرضيات أخرى حول بعض العناصر الميثولوجية).

كيف أنَّ كلَّ مَهَمَّةٍ بطوليةٍ تكون مقدَّرةً بحادثة ولادة (تَشَوُّه في بنية الجسم، آباء " غير طبيعيين"،....إلخ)[١]؛ وهناك جيزا روحيم، وهو إتنولوجي ومحلل نفسي في الوقت نفسه، الذي قدم أعمالا حول أبناء ميلانيزيا، وحول أساطير قريبة منا (أسطورة كاستور وبولوكس، أسطوة بنات دانوس)[٢].

وإلى هذه الإسهامات الكبرى، ينبغي لنا أن نضيف دراساتٍ حديثة لكلٍّ من مارك سوريانو (في كتابه: **ثيمة التوائم في الحكاية العجائبية**، حكايات شارل برولت، غاليمار، ١٩٦٨)، وبرونو بتلهايم (في كتابه: **التحليل النفسي للحكايات الخرافية**، لافون، ١٩٧٦)، وهناك أعمالي الشخصية[٣]، وهناك إشارات نظرية عند ديديه أنزيو[٤]، وعند مؤسس الإثنولوجية النفسانية جورج ديفرو[٥]، وعند

١- إن بيلا غرانبرغر (في كتابه: النرجسية، بايوط، ١٩٧١) يُعرِّف البطل بأنه " هذا الذي لا يريد أن يكون مدينا لأيِّ أحدٍ بحياته"، وهذا الذي وُلِدَ خارج الظروف العادية، وتأتيه إشارة من ندائه الباطني داخل هذه المصيبة التي عليه أن يستبدلها أو أن يتحرر منها.

2 - Roger Dadoun: Gesa Roheim, Payot, 1972.

٣- الحكايات واستيهاماتها، منشورات فرنسا الجامعية، ١٩٨٣؛ وهناك دراسة للحكاية الخرافية: "أهاب الحمار" في كتابي: ما بين السطور، الصادر سنة ١٩٨٨.

٤- نحيل بالأخص على تلك المقالة التي صدرت قبل هذه المقالة التي قدمناها أعلاه: "أوديب قبل العقدة"، والتي نشرت في: الأزمنة الحديثة، عدد ٢٤٥، أكتوبر ١٩٦٦؛ ففي هذه المقالة نجد ملاحظاتٍ جريئة (ومنها ذلك الافتراض بأن: الطقوس تناسب الحياة الجنسية في مرحلة الطفولة، أما الأسطورة فهي تستدعي إعادة تنشيط صراعات الحياة الطفولية في مرحلة المراهقة). (وقد صدرت هذه المقالة مرة ثانية في: التحليل النفسي والثقافة الإغريقية والآداب الجميلة، ١٩٨٠).

٥- يهمنا هنا كتابه: التراجيديا والشعر، فلاماريون، ١٩٧٥، وخصوصا ذلك الفصل الذي يحمل عنوان: "الفن والميثولوجيا" (ففي هذا الفصل سيعتبر " الجمال" وسيلة تستعملها الأنا اللاواعية من أجل تشغيل الأنا الأعلى).

مؤسس " التاريخ النفساني " آلان بوزانسون[١]، وعند مؤسس السوسيولوجيا النفسانية جيرار مونديل[٢].

٣ ـ أنماط وموضوعات:

في تلك الأعمال المكرَّسة للحكايات " البدائية"، يصعب أن نميز بين " تلك الدراسات المخصصة، من جهةٍ أولى، لموضوعاتٍ نجدها في كل مكان، وتلك الدراسات المكرَّسة، من جهةٍ ثانيةٍ، للشخصيات النمطية التي تُصَوِّر ـ كما يقال ـ جانبا من جوانب الوضع البشري. وهكذا، نجد أوتو رانك، مثلا، ينكبُّ على دراسة موضوعة ارتكاب زنا المحارم (١٩١٢) في الأساطير والأعمال الأدبية: وهذه الموضوعة كانت ولا تزال هي حكاية أوديب، وقد تناولها إرنست جونس عندما قابلَ بين هاملت وأوديب[٣]. ووضع أندري غرين، من جهته، ملاحظاته حول العرض المسرحي (في كتابه السابق الذكر: **عَينٌ زائدة**) استنادا إلى تحليله لهذه المقابلة بين أوديب وأبي الهول، واستنادًا إلى تحليل أُرِيست قاتل والديه، واستنادًا إلى تحليل عطيل. وعندما

١- نحيل هنا على دراسته: تاريخ الأنا وتجربتها، فلاماريون، ١٩٧٩، وبالأخص تلك الخلاصة عن السحر من خلال ساحرات جول ميشليه.

٢- نحيل على دراسته: الثورة ضد الأب، بايوط، ١٩٦٨، وفيه قراءة جديدة في: حواء المستقبل للكاتب فيليه دوليسل ـ آدم. كما نحيل على مقاله أيضا: "التحليل النفسي والأدب الهامشي" في كتاب: محاورات حول الأدب الهامشي (ملتقى سيريزيه ١٩٨٧، دار بلون، ١٩٧٠)، وهو مقالٌ يحمل عنوانا فرعيا واضحا: "من الأدب الهامشيِّ باعتباره شكلا للنفاذ المباشر من الاستيهام إلى اللغة".

٣- الطبعة الفرنسية، غاليمار، ١٩٦٧، مع تقديم لافت لجان ستاروبنسكي (الذي أعاد نشر هذا التقديم في كتابه: العلاقة النقدية، غاليمار، ١٩٧٠). وهناك دراسات أخرى لجونس حول الفولكلور والدين نُشرَت بدار بايوط (نحيل على: كلود جيرار في كتابه: إرنست جونس، بايوط ١٩٧٢).

أقدمت سارة كوفمان على تسمية قسم من كتابها: **أربع روايات تحليلية** (جاليلي، ١٩٧٣) باسم " جوديث". فإنها مكّنتْ هذه البطلة من بُعدٍ لم تكن تتمتع به في مسرحية فريدريش هيبل. تلك المسرحية التي استخرج منها فرويد (في كتابه: **الحياة الجنسية**، ص ٦٦ ـ ٨٠) مسألةً غالبا ما يجري استحضارها في الفن والفولكلور: وهي مسألة " طابو البكارة " . وهناك حالة هي أكثر تعقيدًا هي حالة دون جوان التي كانت موضوع كتابٍ من كتب أوتو رانك[1]، ذلك لأن هذا النمط (من الشخصيات) يؤلِّف بين قِيَمٍ هي بالضبط لاواعية (النرجسية، الانحطاط الأخلاقي للموضوع، مثليات جنسية) وبين معطياتٍ مرتبطةٍ بتاريخ المجتمع (الأرستقراطي الفيودالي)، وبتاريخ الإيديولوجية (الزندقة الهجائية).

وهناك مقالاتٌ تستحق الذكر، ومنها مقالة كاترين كليمون حول الخنثى (**"الأسطورة والجنسانية، مرايا الذات"**)؛ ومنها مقالة فيرنان كامبون حول النسَّاجة في بعض الأشعار والحكايات الألمانية (مجلة: الأدب، عدد ٢٣، ١٩٧٦)؛ ومنها مقالة روجيه دادون حول مصّاص الدماء (" **الفتيشية في أفلام الرعب**، المجلة الجديدة للتحليل النفسي، عدد ٢، ١٩٧٠)، ويمكن أن نضيفَ أعدادًا أخرى من هذه المجلة: "**مصائر الكانيبالية**"، " **النرجسيون** " (المجلة الجديدة للتحليل النفسي: عدد ٦، ١٩٧٢؛ وعدد ١٣، ١٩٧٦) ـ ونحن لا نشير هنا إلا إلى بعض الطرق المعبَّدة في هذا الحقل الشبيه بغابةٍ من الأدغال.

وفرويد نفسه قد يكون من هؤلاء الذين ساهموا في هذا الإطار: ففي دراسةٍ قصيرةٍ بعنوان: (**"موضوعة العُلبَات الثلاث"** ١٩١٣)، يستحضر مسرحية شكسبير: **تاجر البندقية** التي يفرض فيها الأبُ على ابنته بورتيا الزواجَ من أحد المرشحين الثلاثة الذي سينجح في العثور على صورتها التي لم تُخَبَّأ لا في عُلبة

١- أوتو رانك. دون جوان، دراسة في القرين، الطبعة الفرنسية، دونويل وستايل، ١٩٣٢.

الذهب، ولا في علبة الفضة، بل في علبة الرصاص. وبعد أن قام فرويد بإبعاد التفسير الفلكيِّ (الشمس، القمر، المذنب)، إذ بدا له كأننا نرمي بالحوافز اللاواعية إلى الفضاء السماوي، نجده يأخذ " موضوعة الاختيار الذي قام به أحد الرجال بين النساء الثلاث" (س. فرويد: **مقالات في التحليل النفسي**، ص٨٩)، ويعملُ على تقريبها من موضوعة اختيارٍ مماثلٍ نجده في " الملك لير". وفي محاكمة باريس، وفي حكايات بسيشه، وفي حكاية سندريلا (حيث تظهر ثلاث أخوات): عُلبة الرصاص، الفتاة الصامتة، الإلهة الثالثة، المحرومة من الإرث، الأخت سيئة الحظ، إنها صور الموت ـ أو الأفضل أنها من آلهة جهنم، إنها أتروبوس[١].

وهي كذلك صُور تلك " العلاقات الثلاث التي لابد منها بين الرجل والمرأة"، وهي: الوالدة، الرفيقة، المُدَمِّرة؛ وهي في نهاية المطاف صور " الأشكال الثلاثة التي من خلالها تتقدم صورة الأمِّ نفسها على طول الحياة: الأمّ بما هي كذلك، ثم العشيقة التي يختارها الرجل على صورة أمِّه، وأخيرًا الأرض ـ الأم التي تستردُّه من جديد (ص ١٠٣).

وينبغي لنا أن نسجل بأن الموضوعة لا تستحق هذا الاسم إلا لأنها تؤلِّف الحبكة الدرامية أو الروائية في مجموعها: فالفولكلور غني بمشاهد من هذا النوع، وتأتي مندمجة في متواليةٍ أكثر اتساعًا، وهي قابلة للاستثمار الأدبي.

وقسْ على ذلك بالنسبة إلى دراسةٍ أخرى عند فرويد، وعنوانها: **نماذج من الطبائع التي استنبطها التحليل النفسي** (١٩١٦)، وفيها يستحضر الأدبَ ليوضِّحَ بعض النماذج الكونية في السلوك: أن يَميلَ المرءُ إلى الاعتقاد بأنه " استثناء"،

١- وعلى سبيل التمثيل، نحيل على ذلك الحلم لفرويد نفسه حيث تتدخل ثلاث نساء نسَّاجات (في كتابه: تفسير الأحلام، ص ١٨١ ـ ١٨٤)؛ وهو الحلم الذي عمل د. أنزيو على دراسته في كتابه: التحليل ـ الذاتي عند فرويد، منشورات فرنسا الجامعية، ١٩٥٩؛ وأعيد طبعه سنة ١٩٧٥، ج.٢، ص ٤٧٣.

وادِّعاء جرحٍ نرجسيٍّ أصليٍّ من أجل الانتقام من الآخرين بطريقةٍ مشروعة (المثال المنسوب إلى رتشارد III)، ثم الاضطراب المَرَضيّ الذي يأتي بعد نجاح رغباتٍ كان السعي وراء تحقيقها طويلا (ليدي ماكبث في مسرحية شكسبير، أو ريبيكا في مسرحية إبسن: **آل روزمر**).

وهكذا، يكون بإمكاننا أن ننتقل من علم النفس المَرَضي، وهو الأكثر يومية، للوصول إلى أكبر الصور التي تقوم عليها نظرية الرغبة: إيروس وثاناتوس، أو "البحر الأصلي "[1] (وهو موضوع كتاب ساندور فرينزي: **ثالاسا**)؛ ويمكن أن نستحضر الشيطان كما فعل فرويد في دراسته: **عُصابٌ شيطانيٌّ من القرن ١٧** (١٩٢٣). والأكثر من ذلك، فقد صارت هناك إمكانية التفكير في خطاطاتٍ أو في أبعادٍ تخصُّ إدراكَنَا وتبدو كونية: ومنها تلك العناصر الكونية التي يمنحها غاستون باشلار قيمة كبيرة، غير أنه يُسرف في استخدام اللغة بطريقةٍ جعلتْ منه ناقدًا بارعا، وجعلتْ من قراءاته للشعر قصائد حقيقية - تحتاج هي الأخرى إلى تفسير[2]؛ وهو، مع كل ذلك، لا يستعمل عبارة " التحليل النفسي " بمعناها الدقيق والصحيح (وهذا فانسان تيريان يؤكد بعد أن استشهد ببعض المقاطع: "عندما يتحدث (باشلار) عن اللاوعي في النقد الأدبي، فغالبا ما يتعلق الأمر بما قبل الوعي، على خلاف ما نجده عند يونج (المفضَّل عنده) أو عند فرويد؛ بمعنى (...) أن الأمر يتعلق بتلك العلاقات التضمينية المهملة في قصدية آنية.")[3]؛ ولأنه كان منشغلا بفينومينولوجيا الخيال اللفظي، فلذلك لا يمكن لأيٍّ

١- صدر باللغة الألمانية سنة ١٩٢٤، وعرف ترجمته إلى اللغة الفرنسية سنة ١٩٦٢.

٢- وهو التفسير الذي لا داعي للإشارة إلى صعوبته. ونجد بعض المحاولات في عددٍ خاصٍّ من مجلة L'Arc (١٩٧٠)، ونخص بالذكر دراسة جلبير لاسكولت، ودراسة جان فرانسوا ليوطار بالأخص.

٣- فانسان تيريان: ثورة جاستون باشلار في النقد الأدبي، كلانسييك، ١٩٧٠، ص ٢٧٠.

تحليلٍ نفسيٍّ أن يمارسَ التأويل إلا عن طريق المشابهة، سواء لخرير المياه أو لهدير الرياح أو لاندفاع النار أو لأيِّ خطابٍ سهلٍ أو مستعصٍ على هذا الحقل. وبهذا، ف " التحليل النفسي للمادة " مشروعٌ يقوم على سوء فهمٍ. ولكن يبقى أن باشلار يَقرِنُ بين هَمِّ القراءة الجيدة وهَمّ تجاوز فورية المعنى الواضح، و" النقد الجديد " مدينٌ له بهذه القدرة على استدعاء نظرية اللاوعي في القراءة، من دون أن يثير ذلك ضجة كبيرة: فهو في كتابه: **لوترياMون** (١٩٣٩) قد غَيَّرَ، بطريقةٍ غير قابلة للانعكاس، أفقَ دراساتنا، وخاصة في الشعر.

٤ ـ الأجناسُ الأدبية:

إذا كان فرويد قد شَقَّ الطريق في اتجاه التخييل، فإنه قد تراجع أمام الشعر، مع أنه يَذكر الشعراء في كل لحظة. ولكنَّ أفكاره هي التي دفعت المحللين والنقاد إلى التساؤل عن دلالة هذه الأشكال الأدبية التي نسميها بالأجناس. ولنبدأ **بالمسرح**، وهو فنُّ تشغيل النظر والكلام، وهو الذي لا يُقارَن مشهده اعتباطا بمشهد الحلم، أو بشكلٍ أوسع بمشهد اللاوعي.

إضافةً إلى أعمال أندري غرين المذكورة أعلاه، لا بد من ذكر كتابٍ بالأهمية نفسها، وهو كتاب: **مفاتيح المتخيَّل، أو المشهد الآخر** (سوي، ١٩٦٩)، لصاحبه أوكتاف مانوني. وفي هذا الكتاب مقالة مكرَّسة لـ " الوهم الكوميدي " (ص ١٦١ ـ ١٨٣)، سواء كما يظهر في هذا النمط من الاعتقاد الذي يعمل المُشاهِد على إلحاقه بما يُشاهده (" وينبغي لنا أن نُدرك أن ذلك ليس حقيقيا حتى تكون صور اللاوعي حرَّة حقّا." ص ١٦٦)، أو سواء كما يتجلى في التقمصات والإسقاطات

التي تُعتبَر الأنا النرجسية مكانَها الحصري[1]، والتي يتضاعف مفعولها التحرري بتجميد دفاعاتنا (ص ١٧٦). أما العروض المسرحية اللا" كلاسيكية"، فهي تُستعرَض بحدة في هذا الكتاب: الأراجوز، السيرك، الفيلم، مسرح التعرِّي، البهلوان. وفي ملحق الكتاب، تجري مقابلة بين "المسرح والجنون" من خلال إضفاء الطابع المسرحي الطبيعي (المَسْرَحَة théatralisation) على ممثلين من الواقع، من دجالين وممسوسين آخرين. وهكذا، فإن مانوني محلِّلٌ مولعٌ بالمسرح، أما شارل مورون، وهو الناقد قبل كل شيءٍ، فإن اهتمامه بالمعطيات الشكلية في فنِّ المَسْرَحة يبقى أقلَّ من اهتمامه بمضامين الملهاة: ذلك أن كتابه: **النقد النفسيّ للجنس الكوميدي** (١٩٦٣) كتابٌ يثير مسألة الشخصيات التقليدية والأوضاع الشرعية. فالملهاة هي هذا العرض المسرحي الذي يقوم بقلب التمثلات التي تُوَلِّد القلق إلى صورٍ تُوَلِّد النصر وتَتَّصفُ بالمبالغة: فعندما يَسخَرُ فتى المسرح من عجوزٍ، فإن الثأرَ يأخذ مكانَه في العرض التراجيدي. بحيث يُسحَق الابنُ بإرادة الأب أو بكلمةٍ منه أو، بكل بساطة، باسمه. ولهذا ستتقدم الفرضية الأساسُ في صيغتين: تقتضي كلُّ مسرحيةٍ شخصيةً مركزيةً (ليس ضروريا أن يكون البطلُ هو هذه الشخصية)، وهذه الشخصية المركزية هي التي تمثِّلُ الأنا اللاواعية. وهذا "البطلُ" هو الذي يتحمل الاعتداءات في المأساة، وهو الذي يرتكبها في الملهاة. وهذه هي الترسيمة الأوديبية التي ترتكز على الفرق بين الأجيال وعلى الاختلاف بين الذكر والأنثى، ويمكن أن تُضافَ إليها إحالاتٌ على مراحلَ في الحياة النفسية ما قبل ـ أوديبية (البخيلُ عجوزٌ يدخلُ في منافسة عشقٍ مع ابنه، لكنَّ البُخلَ نوعٌ من السلوك يرتبط بالتثبيت الشرجي). وترتبط سيناريوهات التهريج، في مجموعها، بالتكوينات الاستيهامية؛ ومن خلالها تتكشَّفُ هذه الأخيرة بطريقةٍ

١- إذا تقمصنا شخصية البطل التراجيدي، فإننا نعمل على إسقاط (أسوأ الأشياء) على الشخصية الكوميدية (شخصية: تارتوفTartuffe، على سبيل المثال).

مبتذلةٍ ومتنكّرةٍ: وهي بذلك تكون عكسَ الأسطورة[1].

أما بخصوص الرواية، فإننا لن نُكثِرَ من ذكر المراجع، لأن ما قد يُقالُ كثيرٌ، لكنَّ ما يستحق القراءة قليلٌ، وخاصة مع وجود مؤلَّفٍ مُهمٍّ لصاحبته مارت روبير تحت عنوان: **روايةُ الأصول وأصولُ الرواية** (غراسي، ١٩٧٢، وأعادت غاليمار طبعه سنة١٩٧٧). فبكفايةٍ عاليةٍ، كانت مارت روبير تبحث عن تحديد جنس الرواية وفكرها، وكانت تسعى إلى الكشف عن " **النواة الأصلية** " لهذا البحث في تلك الدراسة العلاجية التي نشرها فرويد سنة ١٩٠٩ في كتاب أوتو رانك عن ميلاد الأبطال، وهي دراسةٌ بعنوان: "**الرواية العائلية للعصابيين** ".

يتعلق الأمر بحكايةٍ غير صادقةٍ، كاذبةٍ، لكنها عجيبةٌ، يَرويها كلُّ إنسانٍ لنفسه في طفولته، وغالبا ما يقوم بكبتها (وهي قد تعود في حالة العُصَاب). وفي هذه الحكاية، نجد هذا الطفلَ الذي يبدأ شيئا فشيئا في النزول من المقام الرفيع الذي كان يتمتع به في العائلة، وهو يلفُّه هذا الإحساسُ بـ " خجلٍ غير قابلٍ للتفسير، ناتج عن هذا الإحساس بأنه مولودٌ بطريقةٍ سيئة، ومُنَظَّفٌ بطريقةٍ سيئة، ومحبوبٌ بطريقةٍ سيئة"؛ ولهذا فهو يبحثُ عن " وسيلةٍ للتشكي والتأسي والانتقام" (ص٤٦)، ويتظاهرُ بأنه لم يعد يعرفُ والديه، ولم يعد يميزهما على أنهما أبواه، ثم يبتكر له أبوين آخرين. وهكذا، يتصوَّرُ نفسَه ابنَ أميرٍ يبحثُ عنه أبوه: فالمرحلة الأولى هي مرحلة " الطفل المعثور عليه"؛ والمرحلة الثانية التي سندرك أنها تستلزم خطأً من الأمِّ: مرحلة " الطفل اللقيط ". وانطلاقا من هذه الحكاية، ومن الثنائية التي تُشدِّد عليها، استخرجت مارت روبير نموذجين من أحلام اليقظة الطفولية، حلم الطفل العجيب الذي ينتظر دومًا أباه الملك، وحلم الطفل الواقعي الذي يستخدم الأخريات (النساء) من أجل أن يحقق شيئا فشيئا

١- وحان الوقتُ للإشارة إلى كتاب سيرج تيسيرون: التحليلُ النفسيُّ للرسوم المتحركة، سلسلة " أصوات جديدة في التحليل النفسي"، منشورات فرنسا الجامعية، ١٩٨٧.

مرادَه، إنه الأمير الصغير راستينياك. وهذا كله قادَ مارت روبير إلى ملاحظة وجود سلسلتين كبيرتين في العالم الروائي، تبعًا للطريقة التي يسلكها الوهم: طريقة التظاهر بأنك، أو طريقة الظهور إلى العلن كأنك (ص٦٩): وهكذا، تقتسم "الجانب الآخر" و" شرائح الحياة " ذلك السرد الذي يقسم الاتجاهات، وذلك بالمقابلة بين سويفت ودوفوي، بين سرفانتس وستاندال، بين بلزاك وفلوبير.

وهذا كله فيه ما يدعو إلى التأمل، ومع ذلك تستطيع دراسةُ الرواية أن تَنْهَلَ من مصدرٍ فرويديٍّ آخرَ: Das Unheimlich (وهي عبارةٌ لا تَقبلُ الترجمة، وعادة ما نترجمها بعبارةٍ ينبغي لنا أن نَقبَل بها: **الغَرابَة المُقلِقَة** Etrangeté inquiétante)، وهي دراسةٌ ظهرتْ سنة ١٩١٩ من أجل أن تضعَ بعضَ الشروط التي يخضع لها العملُ الفنيُّ الذي يُسمَّى، عادةً أو تقنيا، بالفانطاستيك. وهكذا، سيكون الغريب المقلق Unheimlich هو كلُّ ما ينبغي له أن يبقى خفيًا، لكنه يعرفُ الطريقَ إلى الظهور (س. فرويد: **مقالات في التحليل النفسي**، ص ١٧٣): فهو هذا الشيءُ الذي يفاجئنا مع أنه بالإمكان أن نكتشفَ بأنه معروفٌ جدًا، وهو هذا الذي يعود إلينا من الخارج مع أنه يُعتبَرُ جزءًا من الداخل؛ وباختصارٍ، فهو مكبوتٌ يعودُ بطريقةٍ فجائيةٍ داخل الحياة اليومية أو داخل مَشهدٍ من مشاهد الفنِّ. غير أن هناك فارقا هو جوهري بالنسبة إلينا: ذلك لأن " هناك أشياء كثيرة في التخييل لا تبدو غريبة مقلقة، لكنها قد تصير كذلك إنْ وقعت في الحياة اليومية (نفكر هنا في الحكايات الخرافية)، ويملك التخييل فعلا وسائل تسمح له بإحداث آثار غرابةٍ لا وجود لها في الحياة " (ص٢٠٦). وهكذا نجد فرويد يَدرس الاعتقادات الخرافية والأشباح والأشياء الجامدة التي تتحرك، كما يدرس حكاية هوفمان: **رَجلُ الرمال** (بخصوص الخصاء)؛ ومن خلال ثلاثة أمثلة واضحة جدا، يصل إلى هذه الاستنتاجات: اليد المقطوعة والمحنَّطَة في **كنز** المؤلِّف رامبسنيتRampsenit تُصيبنا بالانزعاج، واليد في حكاية المؤلِّف هوف، وتحمل هذا الاسم نفسَه، تحملنا في شباك الفانطاستيك، وتجعلنا نَشعر برعبٍ لذيذٍ، والشبح الذي يظهر عند أوسكار وايلد

في : **شبح كانترفيل** يجعلنا نتسلّى، لأن المؤلّفَ يتحدث عنه بأسلوب الدعابة[١].

٥ ـ نماذج أخرى:

إنَّ الأجناسَ، سواء كانت من الأجناس الكبرى أو من الأجناس المعروفة بضعفها، ليستْ بالمجال الوحيد الذي يتدخل فيه التحليلُ النفسيُّ بخصوص الجوانب الشكلية الأكثر أو الأقل تشفيرًا ممَّا نجده في الفضاء الجماليِّ. وهكذا، فمنذ خمس عشرة سنة أدرك المحللون المنشغلون بهذه الأسئلة بما يلزم من الجدية ضرورةَ الشروع في تحليلٍ نفسيٍّ للشكل، ويمكن أن نحدد تاريخا معينا لذلك في لقاء سيريزي المنظّم سنة ١٩٦٢ (ونُشرت أشغاله في كتاب: **محادثات في الفن والتحليل النفسي**، موتون، ١٩٦٨)، والفضل هنا يعود بالخصوص إلى نيكولا أبراهام (ص ٤٠) وجانين شاسجيه ـ سميرجل[٢]؛ وكان هناك لقاء حديث

١- من الواضح أن هذا التقديم القصير له قيمة بالنسبة إلى عرضنا: فهو لا يسعى إلى استنفاد خصوبة نص ذي أهميةٍ خاصة، وهو الذي كان مكتوبا عشية التنظير لنظرية " غريزة الموت"، وجاء مثقلا بنتائج مهمة بالنسبة إلى هذه النظرية. وبالنسبة إلى " الغرابة المقلقة"، يمكن أن نقرأ عند هيلين سيكسو: "التخييلُ وأشباحُه، قراءة في الغرابة المقلقة عند فرويد"، مجلة شعرية Poétique، عدد ١٠، ١٩٧٢؛ ويمكن أن نقرأ بالأخص عند سارة كوفمان: "القرينُ و/ هو / الشيطان"، ضمن كتابها: أربع رواياتٍ تحليلية، غاليلي، ١٩٧٣.

٢- لقد دشّنَ نيكولا أبراهام تفكيرًا تحليليا في " قوانين الإيقاع " (في الشعر)، وفي مؤلّفه الأخير بتعاونٍ مع ماريا تاروك: Cryptonymie, le Verbier de l'Homme aux Loups (تقديم جاك دريدا، أوبريس، فلاماريون، ١٩٧٦)، نجد المحلّلَ قد دفعَ إلى أقصى حدٍّ بدراسة تأثيرات الدال في الحالة النموذجية للاوعي المتعدد اللغات. أما بالنسبة إلى جانين شاسجيه ـ سميرجل التي كان موضوع درسها السنة الماضية في مارينباد هو فيلم لروب غرييه، فقد جمعتْ محاولتها (وهي أحيانا بعيدة عن برنامجها) في كتابٍ مفيدٍ تحت عنوان: من أجل تحليلٍ نفسيٍّ للإبداعية، بايوط، ١٩٧١، وأعيد طبعه سنة ١٩٧٧. وخارج المجال الأدبي بحصر المعنى، نحيل على أعمال المحلل أنطوان إرِنْزفيج: النظام الخفي للفن.

جدا في المكان نفسه (سيريزي، يونيو ١٩٧٧) حول "**التحليل النفسي للنصوص الأدبية**"، وهو لقاءٌ وضعَ هذا الانشغال بالشكل في الصدارة - وفي الأيام المقبلة، ستسمح أشغاله بالحكم عليه. وسنرى في الفصول القادمة كيفَ انتقلَ البحثُ شيئا فشيئا من الإنسان نحوَ الأعمال الأدبية، ومن المحتوى نحوَ التعبير، أو بالضبط من الكاتب نحو النصوص المستقلة بذاتها، ومن ذلك التعارض بين الشكل والمحتوى نحوَ "الكتابة" التي لا تُفرِّقُ بينهما أبدًا. أما الآن، فإننا سنبقى على هذا المستوى العام الذي سميناه عبر - أدبيا، ونستطيع أن نُشيرَ إلى بعض الأبحاث المنهجية الحريصة على المنهج التي تطرح بوضوحٍ مسألة استخدام الشكل.

وهذا مثالٌ حديثٌ جدًا، قد يشقُّ طريقًا: إنه مقال هنري لافون الذي يحمل هذا العنوان: "**أنْ تَرى دون أنْ تُرَى**" في مجلة: شعرية Poétique، عدد ٢٩. ويتعلق الأمر هنا "بأن نُقيم بين المحكيِّ الأدبيِّ وما يُحكَى للمحلِّل تقاربا لا يمرُّ لا عبر البيوغرافيا ولا عبر تأثيراتها"، وأن نتساءلَ ما "إذا كان (لم يكن) الاستيهام نوعا من الكليشيه الفرديِّ أيضا." ومن بين الروايات المنشورة ما بين ١٧٢٠ و١٧٨٠، يلتقط هنري لافون نواةً راسخةً ملحاحةً: "ففي كل مرَّةٍ، هناك ممثِّلان على الأقل. وهناك نظراتٌ غير متبادلة، وهناك عنصرٌ خارجيٌّ جامدٌ يتدخل "بين المتلصِّص والعرض الحميميِّ. وتختفي هذه النواة كلما كان هناك مُلاحِظ ومُلاحَظَة - مُلاحَظ أو مُلاحِظ وزوجان (علاقة رغبة - علاقة معرفة)، وكان هناك انطباعٌ سارٌّ أو حزين. ولأن المسند جيِّدٌ، فلذلك يُلفت هذا النموذج الانتباه، ذلك لأنه لا يمكننا أن نقرِّر مسبقا ما إذا كان الأمر يتعلق بوظيفة الإخبار أولا أو بخدعةٍ تقنيةٍ فقط (مرتبطة بموضة). فالكليشيه يمكن إعادة استعماله إلى ما لانهاية، ومحتواه وإنْ كان يبدو فقيرًا فهو لا يخلو من أهمية، و" إلحاحيته البسيطة هي إلحاحية الغريزة " (ص٦٠): ذلك لأنه يكون في علاقةٍ بالاستيهام الأصلي في المَشهَد البدائيِّ. وهنا توجد بدايةٌ مثيرةٌ. فالأبحاث المعاصرة، وخاصة في "

شعرية المحكي"، تعمل على توسيع بلاغةٍ سرديةٍ، وتفترضُ وجودَ اشتغالٍ نوعيٍّ في السيرورات اللاواعية التي بإمكانها الامتداد في اتجاه التشييدات الثانوية...

ومن جهةٍ أخرى، ولغايةٍ أخرى، من الضروريِّ أن نستندَ إلى أعمال بعض المُنَظِّرين[1] سبق أن ذكرناهم هنا وهناك، ومنهم فيلسوفان بالمعنى الأكثر معاصرة للكلمة، يَتشكَّل تفكيرهما من خلال التَمَرُّس بالنصوص: جان فرانسوا ليوطار[2] وجاك دريدا[3]. فهما يعملان على هامش التحليل النفسي، لكنهما يشتغلان بهوامش النص الفرويدي والخطاب الأدبي. وبما أنه ليس من الممكن تلخيص تحليلاتهما في هذا الإطار الضيق، فإننا نكتفي بإحالة القارئ عليها.

وكتاب: **الخطابُ والصورة**، الذي يعود إلى سنة ١٩٧١، يسمح بإبراز تلك الظواهر المضيئة على الرغم من أنها (أو لأنها) هامشية، من مثل الألغاز والأحجيات المشهورة والتشويهات التصويرية ـ هناك حيث نُدرك بطريقةٍ حساسةٍ ما يسميه ليوطار بـ " الصُّوريِّ Le figural ". وهو كتابٌ يَدرسُ مقالين أساسين عند فرويد: **"الإنكارُ" و"طفلٌ مضروبٌ"**؛ وفي مائة صفحةٍ مكثفة وقوية، نجده يستكشف على الأخص صيغةً، في مختلف أبعادها، أخذها من كتاب: **تفسير الأحلام: إن عملَ الحلم لا يُفكِّر** (ص ٢٣٩ ـ ٢٧٠)، ويستكشف العملية الشعرية بوصفها تكثيفا " للرغبة داخل الخطاب " (ص ٢٨١ ـ ٣٢٤، و٣٥٥ ـ ٣٦٠). وإجمالا، فإننا لا نزال بعيدين

١- وعلى سبيل الاحتياط، نستحضر اسمين آخرين: هناك جاك ميشال ـ ري الذي شرع في مساءلة النص الفرويدي من خلال لغةٍ جديدةٍ (انظر: مَسَارُ فرويد، غاليلي، ١٩٧٤)؛ وهناك باتريك لاكوست في كتابه: إنه يَكتب، غاليلي، ١٩٨١..

٢- جان فرانسوا ـ ليوطار: الخطاب والصورة، كلانسيك، ١٩٧١.

٣- جاك دريدا في كتابه: الكتابة والاختلاف، سوي، ١٩٨٧ (ص ٣٦٠ ـ ٢٩٣)؛ وفي كتابه: البطاقة البريدية، أوبييه، فلاماريون، ١٩٨٠. ونشير إلى التقديم المناسبِ للاشكالية الدريدية بخصوص هذا الموضوع في مقالة سارة كوفمان: "الفيلسوف الغريب المقلق"، ضمن كتاب: انزياحات، أربع محاولات بخصوص جاك دريدا، فايار، ١٩٧٣، ص ١٤٩ ـ ٢٠٤).

عن قياس حمولة هذا الكتاب الذي يبدو أن مؤلِّفه قد غيَّرَ مجراه، وقام على الوجه المناسب بتوسيع التصورات التي قام بتدشينها.

أما جاك دريدا ـ الذي تتعدد أبحاثه ـ، فلن نقول إلا ما يأتي: يبدو من الصعب اليوم أن نشتغل، وبقليلٍ من العمق، بالتمفصلات الموجودة بين "الأدبيّ" و"النفسانيّ" من دون أن نطَّلعَ على: "**فرويد ومَشهَدُ الكتابة**" (ضمن كتابه: **الكتابة والاختلاف**، ص ٢٩٣ ـ ٣٦٠). وبخصوص القراءات التي أنجزها حول بعض النصوص، سواء تعلق الأمر بأفلاطون أو مالارميه أو يونج أو لاكان ـ باعتبار هذا الأخير قارئا لنصٍّ إدغار ألان بو[1]: **الرسالة المسروقة** ـ، وعلى الرغم من أنها قراءاتٌ تلجأ إلى لغةٍ زائحةٍ، وبالضبط لأنها متميِّزة بالنظر إلى الإشكالية وعادات التحليل، فإنها نموذجيةٌ، لأنها تعمل على إبراز قيمة لعبة الدوال اللسانية، وعلى إنتاج دلالةٍ هي أقربُ إلى تنظيم الكلمات. وما نحصل عليه من كل ذلك، وهو ما يهمنا، هو أثرُ الآخر داخلَ الكتابة.

١- جاك دريدا: الانتشار، سوي، ١٩٧٢؛ الموقّع من طرف بونج في فرانسيس يونج، ملتقى سيريزي، ١٩٧٥، ١٨.١٠، ١٩٧٧،؛ وفي "دياغراف"، عدد ٨، ماي، ١٩٧٦، وكذا: عامل الحقيقة، السابق الذكر.

الفصلُ الخامس: قراءةٌ في إنسانٍ

" لا يمكن للأمر أن يكون إلا واحداً من اثنين: إما أن تفسيرَنا كاريكاتوريٌّ بكلِّ ما في الكلمة من معنى، لأننا نَسَبنا إلى عملٍ فنيٍّ بريءٍ مقاصدَ لم تكن تَخطر حتى في خَلَد المؤلِّف وبهذا سنكون قد وضَّحنا مرة أخرى كيف يكون من السهل أن يجدَ المرءُ ما يبحث عنه وما هو مقتنع به بينه وبين نفسه (...)؛ وإما أن الروائيَّ لا علم له أصلا بتلك السيرورات وتلك المقاصد، وهو لذلك ينفي عن حسن نية معرفتَه بها، مع أننا لا نجد في عمله شيئا لا يتقيد بتلك السيرورات وبتلك المقاصد. وهكذا، فنحن نمتح من معينٍ واحدٍ، ونجبل من طينةٍ واحدة، وكلٌّ يفعل ذلك بمناهجه الخاصة.". (س. فرويد: الهذيان والأحلام في رواية: غراديفا لجينسن، ص٢٤١ ٢٤٢).

هناك كُتَّاب، وهناك مؤلَّفات، ومن الآن فصاعدًا ينبغي لموضوعنا أن يكون بتحديدٍ أفضل؛ ومن أجل ذلك، سيكون من الواجب تمييز زوايا المقاربة. وهكذا، فعلى طول الخمسين سنة التي تلت نشر الأعمال النظرية الكبرى لفرويد، لم يكن هناك إلا محلّلون نفسانيون هم الذين يدرسون الأدب، وقد قاموا بذلك وهم يصبون اهتمامهم على المؤلِّف؛ ومنذ خمس عشرة سنة فقط، سيحاول نقاد للأدب تقييم القيم اللاواعية التي يستخدمها الخطابُ الأدبي، وهم نقادٌ متمرسون بالتحليل النفسي (عصاميون، ومنهم من خضع أحيانا للتحليل النفسي).

وهذا التمييز المزدوج غير كافٍ. وذلك لأن وسطَ أولئك الذين استهدفوا المؤلِّفَ، ويستهدفونه دائما، سنكتشف بأن الاهتمام قد انتقل من الفرد (لنقل: العبقريّ بعصابه) نحو الكاتب؛ وبهذا سيتعايش موقفان: إما أن نأخذ بعين الاعتبار مجموعَ الإنتاج المعروف عند مبدع ما، وما تَوفرَ من شهاداتٍ عن حياته من مصادر خارجية، وكل ذلك من أجل أن نضعَ له بيوغرافية نسقية؛ وإما أن يكون اختيارنا هو أن لا ندرس شيئا آخر غير الكتابات الأدبية من أجل أن نستخرج تلك الأصالة الخفية للعمل الأدبي التي يمكن إسنادها إلى مبدأ واضعه هو المؤلِّف. ومن ناحيةٍ أخرى، هناك قرَّاءٌ فضوليون كلهم شوقٌ إلى " الإنصات " للكتابات نفسها من دون اعتبارٍ على الإطلاق لكونها تنتمي إلى مجرى حياةٍ ما؛ ولكن هنا يتعلق الأمر بموقفين أيضا: فمن جهة، هناك موقفٌ يرتكز على فكِّ شفرة المعنى الرمزي في مؤلَّف معين؛ وهناك من جهة أخرى موقفٌ ينقطع إلى ملاحظة عمل اللاوعي داخل النص. وقبل أن نختتم هذا التقديم، ها هي إذًا بعض التسميات: **الباتوغرافيا، النقد النفسي البيوغرافي، النقد النفسي، التحليل النفسي النصي** الذي يحدد موضوعه في **واقع النص أو طريقة إنجاز الإخراج النصيّ**. ومن البدهي أن هذا التقسيم مرده إلى الرغبة في أن يكون هذا العرض واضحا، وإلا فإن أغلب الدراسات تركب أكثر من اتجاه، وتخلص داخل مسالكها الملتوية إلى خلاصاتٍ قد تكون لها قيمة في مكان آخر.

١ ـ الانخراطُ في ما (مَـنْ) نقرأه:

نَخلُصُ من كلِّ ما قلناه في الفصول السابقة إلى أنَّ القراءةَ بواسطة التحليل النفسي لا تُقَارَن بالأنواع الأخرى من القراءة، ذلك لأنها تفترضُ انخراطا شخصيّا. فهي ليست مجرد كفايةٍ في النظرية الفرويدية فحسب، مثل باقي الكفايات المطلوبة في التاريخ القديم أو في اللغة، بل إنها انخراطٌ نفسيٌّ لاواعٍ. وإذا كان في كل منهج قسطٌ من التعبئة الانفعالية، فإن شدَّتَها هنا تبلغ درجتها القصوى. والتحريفات المنسوبة إلى القارئ تبدو خطيرة، لأنها ترتبط بالمقاومة أو بالحماس: وقد يكون هناك تحويلٌ ـ مضاد[1]، فصيغ التسوية تحمل بين طياتها ما قد يثير تفاعلا متسلسلا أو ما قد يُبنَى به جدارٌ حقيقيٌّ من العمى.

من المعروف أن المُتَحلّلين ليسوا كذلك إلا لأنهم قاموا بتحليلاتهم الذاتية الخاصة (وتُسمَّى أحيانا بالتحليلات "التعليمية") من أجل أن يُحافظوا على اتصال مع لاوعيهم بقدرٍ من الحرية، وأن يُوجِّهوا ردود أفعالهم في اتجاه تحويلات المريض. وفضلا عن ذلك، فإن التحليل الديداكتيكي عندما ينتهي نجده لا يضع حدًّا لحالة الملاحظة ـ الذاتية الشديدة: ذلك لأنها تتطور إلى **تحليلٍ ـ ذاتيٍ** يكون دومًا تحليلا تقريبيا (يخضع للفحص أمام زميلٍ من حين لآخر). وهو تحليلٌ لا يحصل على مكانته الجيدة في الممارسة إلا إذا كان يساهم في صياغةٍ متجددةٍ للنظرية. فالعملُ السريريُّ لا يكتمل إلا من خلال إعادة التوازن وإعادة النظر في المفهومات المعروفة ـ ذلك لأن كلَّ محلّلٍ هو في الوقت نفسه مُمَارِسٌ ومُنَظِّرٌ، ومن هنا الشرطُ الشرعيُّ الذي صاغه بعضُ المحلّلين النفسانيين بخصوص كلِّ مَن

١ ـ المقاومة هي "كل هذه الأشياء في أفعال المحلّل وأحاديثه التي تقاوم كلَّ محاولةٍ للولوج إلى لاوعيه" (معجم التحليل النفسي، ص ١ ـ ٢). والتحويل المضاد هو "مجموعة من ردود أفعال المحلّل اللاواعية في اتجاه الشخص موضوع التحليل، وفي اتجاه تحويلاته بالأخص" (نفسه، ص ١ ـ ٣).

يريدُ استعمال الأدوات الفرويدية عن درايةٍ وخبرة: ينبغي له أن يكون مُحَلِّلا - وفي الواقع، ألا يكفي أن يكون مُتَحَلِّلا؟ -، وذلك من أجل أن يمتلك، من جهةٍ أولى، القدرة على "الإنصات العائم" الذي لا يعرقله قدر الإمكان أيُّ شيءٍ[1]؛ ومن أجل أن يكون، من جهةٍ ثانيةٍ، في مستوى التدخل وإعداد مفهوماتٍ يأتي اكتسابها الحقيقي من هذا التنظير الذي لا نكتسبه إلا من خلال الممارسة[2].

مما لاشك فيه أن النموذج المثاليَّ سيتحقق بوجود محلِّلين نفسانيين متمرِّسين بكل مقتضيات القراءة الأدبية، وبوجود نقَّادٍ يملكون ما يكفي من الوقت للقيام بالتحليل. وينبغي للواحد منَّا أن يكون واقعيا، وأن يقبلَ بأنه من العادي أن لا يتملكه إلا هذا الشعور المزدوج بالنقص. وفوق ذلك، فما ينبغي لنا أن نتذكره دائما هو أنْ لا وجود لوسيلةٍ للحسم في أمر الحقيقة.

نحن نعرف جميعا تلك الحلقة من **اعترافات** روسو، وفيها يحكي كيف كان يتباهى وهو يَعرضُ، أمام المتنزِّهات الجميلات في حدائق توران، لا ذلك "الشيء الذي يُخِلُّ بالحياء"، بل ذلك "الشيء الذي يُثيرُ السخرية". ويؤكد روزولاطو، وهو يقرأ هذا المقطع بصفته مُحَلِّلا[3]، كيف أن جان جاك روسو كان يَعرضُ ذلك "الشيء الأول على الرغم من إنكاره"، وأنه كان يكذبُ علينا، والحجة هي: أنه لما كان عائدًا إلى سافوا، ربح بعضَ المال في طريقه، لأنه كان "يتباهى وهو يَعرضُ آلةً مائيةً هو معجَبٌ بها، كأنها ينبوع بلشون، أو كأنها ذلك الجهاز الرشاش

١- نحيل على أندري غرين في: "الانحلال" السابق ذكره، في الصفحة٣٥ حيث يقول: "أن ينفتحَ المحلِّلُ على مجال اللاوعي، ويتعلق الأمر أولا وقبل أيِّ شيءٍ بلاوعيه هو، ذلك هو الشرط الضروريُّ من أجل أن يتحدث عن لاوعي الآخرين، بل وعن لاوعي النصوص الأدبية".

٢- نحيل على فكتور سميرنوف في: "العمل المقروء"، المجلة الجديدة للتحليل النفسي، ١، ١٩٧٠، ص ٥٣، حيث يقول: "وهكذا، فإن مَنْ لم تتوفر فيه صفة المحلِّل سيكون مجبرًا إما على قبول هذا المفهوم، وإما على رفضه، من دون أن تكون له القدرة على المساهمة في وضعه."

3 - Guy Rosolato: « Le précurseur, son épreuve et son style », N R P, 1, 1970 , p 27.

العجيب؛ وهذا من دون أن ننسى أنه سبقَ أن سكبَ ماءً من إبريقٍ طافح على كسوة الآنسة بريل، وهو يخدمها على المائدة "[١]. لكننا نجد بيير بول كليمون، في دراسته النفسية البيوغرافية الحديثة[٢]، يَثِقُ في ما يقوله الكاتب: فالمؤخرة هي بالذات ما كان يعرضه في تباهٍ، لأنها المكان الذي تُفضِّله رغبتُه، والحجة تلك الضربات التي لا تُنسَى التي تلقاها من الآنسة لامبرسييه على مؤخرته، وتلك التي تلقاها من الشابة الآنسة كوطون من أجل الضحك.....؛ وإذن، أيتعلق الأمر بالأمام أم بالخلف؟ أكان ذلك كذبًا أم اعترافا صريحا؟ وكيف نقرِّر؟ ومن يستطيع القول إن المحلِّل أصدقُ من الناقد، لاسيما وأن كلَّ واحدٍ منهما قد لا يتجاهل الحجج التي يستند إليها الآخر؟؛ فالأمثلة الملموسة لا تسمح إلا بجوابٍ على طريقة النورمنديين، أي بجوابٍ مهيَّأ لحالاتٍ من كل نوع. وكلُّ قارئ سيختار، واختياره سيكون خاضعا إما لِهذا الشيء الذي ينالُ إعجابَه أكثر (وكيف سنلومه على ذلك؟)، وإما لِذلك الشيء الذي يلائم ممارسته العادية بدقةٍ أكبر (والمقصود هنا ممارسة القراءة)، وإما لِهذا الشيء الذي يستطيع من داخل مسار قراءته الراهنة أن يندمج أكثر من خلال طريقته الخاصة في التقطيع والإيقاع. وهل هناك من شيءٍ آخر أيضا؟

وهكذا، فإن عناصر الإجابة التي قد تسمح بأن نمنح دارسًا لا يمارس التحليل النفسي (ومع ذلك، من المفترض فيه أنه لا يجهل مادة التحليل النفسي) بعضا من اهتمامنا، هي عناصر قرأناها من قبل، وبوضوح، في التمييز المذكور أعلاه: كُتَّابٌ أو نصوص. وروزالاطو يسير بكل سهولة نحو فرضية الإنكار: ذلك لأن ممارسته تجعله يواجه كلَّ يوم مثل هذه التأثيرات، ولأنه كان أكثر ثقة بحجته حتى

١- نحيل على: جان ستاروبنسكي: "عشاء في توران" ضمن كتابه: العلاقة النقدية، ص ٩٨ ـ ١٥٣.

٢- نحيل على ما يتعلق بجان جاك روسو في: "من الإيروس الآثم إلى الإيروس المبجَّل"، Neuchatel, La Baconniere, 1976. في الصفحة ١٠ نكون أمام التصريح بالوفاء للمنهج النفسي البيوغرافي، وفي الصفحة ١٠٧ نجد ما يتعلق بحادثة التعرّي.

لا نقول بأستاذيته، فجاء أكثر ترددا من الناقد في النظر إلى النص على أنه إنكاريٌّ: إذا كان من الواضح في أغلب الأحيان أن الشخص المحلِّل يمارسُ الإنكارَ وقت المعالجة (لقد فضح نفسه من قبل، وسيفضح نفسه من بعد)، فلابد من الجرأة للإقرار بأن الملفوظ النصي ينبغي له أن يُؤخذَ على أنه مَقلوبٌ، وبذلك فالفحص (الدقيق) يقع بكامله على عاتق القارئ انطلاقا من مجموعة محددة من الملفوظات. وفضلا عن ذلك، فالمحلِّل قد تَعَوَّدَ "معالجةَ" الناس الذين لا يمكن اختزالهم في خطابات إلا على سبيل القياس، وهم في كل حالٍ قادرون على أن يُنتجوا إلى ما لا نهاية خطاباتٍ أخرى؛ فهو يعالج بطريقةٍ مباشرةٍ تلك المقاومات التي يتلقاها من الخارج أو التي تضطرب بداخله، وبهما معًا يشتغلُ في عزلة عيادته. أما الناقد فهو لا علاقة له بالكائنات الحية، أكانت من هذا العالم أو من عالم غير متوقَّع، بل إن علاقته تكون بخطاباتٍ معروفةٍ، لا تتغيَّر، وهو وحده يقوم بعمل المحلِّل كلِّه. فيقدم للنص أسئلةً وأجوبةً هي التي ستعود إليه؛ وفضلا عن ذلك، فهو يشتغل بثلاثة أشياء: الأصل اللاواعي للنص، وتأثيرات لاوعي الناقد، والحضور الدائم للناقد بوصفه قارئا. وهذا فرقٌ جوهريٌّ: ليس هناك من سِرٍّ بين الكِتَاب والمَكتَب والدراسة التحليلية التي تُكتَبُ كذلك السِّر الموجود بين الأريكة وكرسيِّ المحلِّل النفسي. فالناقد المولع بالتحليل النفسي للنصوص يشتغلُ على مرأى ومسمع من الجميع، وينشر حصيلة عمله مع النص، ولكل واحدٍ الحق في إبداء رأيه. وهو يَركَبُ مخاطرَ، وهي لا يمكن أن تقاسَ بالطبع بمخاطر المحلِّل النفسي، بما أنَّ الأمرَ لا يتعلق بمصير كائنٍ إنسانيٍّ، بل إنه يتعلق بصريح العبارة بتلك الجودة في الإنجاز النقدي، أي بتقييم كفايته. فهو يجد نفسَه باستمرار خاضعا لتلك المراقبة التي تُحرِّضه على أن يتفحص، "بجدِّيةٍ" و"بهدوءٍ" ما أمكن ذلك، مجموعَ التأويلات التي يعمل على إخضاعها لمراقبة الآخرين، النقاد والمحلِّلين النفسانيين.

٢ ـ التحليلُ النفسيُّ للمؤلِّف: الأسلافُ الكبار

لا يتعلق الأمر هنا بأن نَفُضَّ بسرعةٍ نزاعا مجانيا أو طارئا . ذلك لأنه قليلا ما تكون هناك قواسم مشتركة بين موقف التحليل من الفعل الأدبي والموقف الطِّبِّي العلاجي، ولو أن غزارة الأدب التحليلي المكرَّس لدراسة الفنانين قادرة على خداعنا لبعض الوقت.

وهنا لن نتوقف كثيرًا عند مساهمات فرويد . إلا أن مساهمته، التي تحمل عنوان: "**ذكرى من الطفولة في مؤلَّف جوته: الشعر والحقيقة** " (١٩١٧)، هي مساهمة تستحق وقفة: نتساءل ما الغاية من ظهور هذه المساهمة ضمن كتاب: **مقالاتٌ في التحليل النفسي التطبيقي** (ويعود الفضل في جمعها إلى ماري بونابارت)، إنْ لم يكن ذلك بسبب اسم جوته الذي له اعتباره، فالأمر يتعلق بأكبر كاتبٍ في اللغة الألمانية، لكن كان من الممكن أن يكون جارنا في الطابق نفسه أيضا . وقد تفرَّغ فرويد لدراسة ذكرًى من ذكريات الشاعر تعود إلى السنوات الأربع الأولى من حياته (حين رمى الأواني العائلية من النافذة لكي يحتجَّ، بلا علم منه، على هذا الميلاد المزعج لأخيه الأصغر)، فدرسها من منظور **الذكرى ـ الشاشة**[1]، وقارنها بنصف دزينةٍ من الشهادات المماثلة عند مرضاه . أما مساهمته التي تحمل عنوان: "**ذكرى من طفولة ليوناردو دا فنشي** " (١٩١٠)، فيبدو أنها ليست ملائمة على الإطلاق، ما دام الأمر يتعلق برسَّامٍ هو مهندسٌ في الوقت نفسه؛ ومن جهة أخرى، فهي مساهمةٌ تتضمَّنُ بدايات التنظير للغرائز انطلاقا من رغبة المعرفة المتجذرة في الفضول الجنسي، وهذا ما يبرر أهمية الدراسة

١- لنتذكر بأن الذكرى ـ الشاشة هي صيغة من صيغ التوافق، فهي مزيجٌ من الدفاع والكبت، وهي أشبه بالاستيهام لأنها لا تُصنع إلا في وقتٍ لاحقٍ: ولهذا " لا ينبغي لمشهد النسر أن يُعتَبَرَ ذكرًى من ذكريات ليوناردو، فهو استيهامٌ وضعه في ما بعد ونَسَبَه إلى طفولته" (س. فرويد: ذكرى من طفولة ليوناردو دا فنشي، ص ٢٠).

في نظر المحلّلين ـ ومع ذلك، فهناك في نظرنا ما قد يسمح بشَقِّ الطريق إلى سوء الفهم. كما أن هناك في الوقت نفسه ما قد يسمح بشقِّ الطريق نحو عملٍ إيجابيٍّ.

فما قد يقود إلى سوء فهم: هو أن ما يبنيه فرويد ويجازف به لا يتأسس على عناصر مستعارة فحسب (من مثل صورة النسر في كسوة القديسة التي تعود إلى فسترpfister)، ولا على عناصر محفوفة بالمخاطر (من مثل النسر في النص الإيطالي الذي يعني « nibbio »، أي الباز. وهذا المعنى يلغي كل تقريبٍ من الأساطير المصرية)، بل إنه يستند إلى ملابس اشتراها دا فنشي لهؤلاء الفتية من مساعديه، ويستند إلى الوجه الخنثوي لسانت جون، وذلك من أجل أن يضع تشخيصا لجنسية مثلية (أفلاطونية وسلبية) هي التي تُكرِّسُ هذا التعلق المحتمل بالأم، وبهذا التعلق تتكرَّسُ... أما الإجراء الأكثر إيجابية، فهو الذي يستند إلى تحليل " صور الابتسامة عند ليوناردو دا فنشي". من خلال العودة إلى " الموناليزا " بوصفها اكتشافا متأخرًا لهذه الصياغة الاستيهامية التي تتمثل حضور تلك الأم الغائبة، وتكشف عن نوع من السحر لا يعود لا إلى الأم الغائبة ولا إلى الأم النموذجية، لكنه ممكن لأن " الرغبة توظِّف قبليا كلَّ إدراكٍ حسِّيٍّ "[١]؛ فإذا كانت هناك تلك الابتسامة الأولى التي تثير الحيرة بعض الشيء، فلأن الأمر يتعلق بعودة المكبوت: فما أن يُرفَع المكبوت (ويُرفع مرة واحدة)، حتى تنكشفَ تلك الابتسامات الأخرى، كما لاحظ فرويد، وهي " أكثر رقَّةً وهدوءًا " (س. فرويد: **ذكرى من طفولة ليوناردو دا فنشي**، ص ١٠٦). وهنا نجد تلك اللبنة الأولى التي تؤسس ما يُعادل تلك القراءة النقدية ـ النفسية بواسطة (مفهوم) التراكب.

من بين أتباع فرويد، هناك اثنان قاما بتوضيح ما يمكن تسميته بالدراسة " ذات الطابع الطِّبِّي " للكاتب. الأول قام بذلك بطريقةٍ جذريةٍ، ويعني ذلك أنه

١- في كتاب سارة كوفمان: طفولة الفن، ص ١٠٩ ـ ١١٧، نجد أن الاستيهام الفنيَّ ليس إعادة صياغة لمادةٍ خام موجودة مسبقا، ذلك لأنه يستخدم في كل مرةٍ هذا الشيء الجديد الذي هو، مع ذلك، شيء يتكرر باستمرار.

وضع أهداف الدراسة الأدبية على الهامش: ذلك لأن رونيه لافورج لم يهتم إلا بـ" حالة " الشاعر في كتابٍ يحمل عنوانا مُعَبِّرًا: **فَشَلُ بودلير** (١٩٣١). فأعمال الشاعر ووثائقه لا تصلح هنا إلا لإجراء وصفٍ كلينيكيٍّ لِعُصاب الفشل: وهكذا، فمؤلِّف **أزهار الشر** لم يُعالَج، هو الآخر، بطريقةٍ تختلف عن تلك التي عُولج بها جارُك في طابق العمارة.

والكتابُ الأكثرُ خصوبةً، والبعيدُ في كثيرٍ من وجهات نظره عن الطموح الباتولوجي، هو ذلك الذي كرسته ماري بونابارت لإدغار بوPoe، وعنوانه: **إدغار بو: حياته وأعماله** (١٩٣٣)؛ فهو من روائع النقد النفسي الأكثر تمثيلا لمقاصد فرويد ولغته، والأكثر قربا من أتباعه المباشرين. ولذلك، فهو عملٌ يستحق الزيارة، ونفض الغبار عنه سيكون أمرًا محمودًا. ففي هذا العمل، سيجد النقد النفسي ـ البيوغرافي والنقد النفسي ما يشفي الغليل، ويعود ذلك إلى الأهداف كما إلى الوسائل المستخدمة ـ فالأم التي اختفت مبكِّرًا، نجدها تنتقل بين العديد من الحلقات: فهي الميتة ـ الحيَّة، وهي مشهد (البحر، والحليب، والجليد)، وهي المرأة المقتولة، وهي العجز الجنسي الذي تحول إلى موضوعة البتر المتكررة أو إلى موضوعة المدفون ـ الحيّ...، إلخ.ـ، إلا أن هناك نقدًا أكثر راهنية هو الذي سيكتشف في هذا العمل ذلك الانشغال بملاحظة آثار السيرورات الأولية بطريقةٍ منهجيةٍ، وذلك الانشغال بالكشف عن الأشكال الملائمة (كما الشأن بالنسبة إلى الحكاية الفانطاستيكية). وينبغي لنا أن نقول، بالكثير من التقدير، إن المحلِّلَ، بنبوغه، قد تجاوز بشكلٍ واسع ما كان يريده أو ما كان يفكر في القيام به.

٣ ـ النُّقّاد النفسيون ـ البيوغرافيون:

إن النبوغ هو ما يمكن أن نتحدث عنه عندما نستحضر الأسماء الأربعة الكبيرة (في افتراضنا) في النقد النفسي البيوغرافي: دولاي، لابلانش، موري، فرنانديز. اثنان منهم طبيبان ممارسان، واثنان أديبان، ولكن مع إجراء ما يلزم من التعديلات الفريدة. وهكذا، فجان دولاي[1] يعمد إلى النظرية النفسانية للعصاب قصد تحليل إبداع نجح في أن يكون هو الحل للصراعات اللاواعية، وهو الآلية الفعالة في الدفاع:

" إنَّ عملا أدبيا من مثل الذي نجده عند أندري جيد، وبالضبط لأنه لم يكن إلا وليد تلك الصراعات الشخصية عند مؤلّفه، هو الذي يحقق تطهيرًا حقيقيا. فقد حصلَ المؤلّفُ من داخل شخصياته وعن طريقها على توضيع لكل ميولاته، ونَقَلَ حالات شعوره وتحويلاته (الإيجابية والسلبية) إلى قرائنه، وأنجزَ في النهاية تحليلا ـ ذاتيا حقيقيا." (ص٦٤٦).

وبهذا، فالباثولوجيا لم تعد تفضي إلى الفشل، بل إنها تسمح بالازدهار الفنِّي، فيصبح العمل الفنِّي " صحةً اصطناعية"؛ ومن خلال ذلك، سنستخلص كيف يكون من الممكن أن نضع مراحل النشاط الأدبي، بعد أن نكون قد وصفنا السياقَ العائليَّ والوضعَ الطفوليَّ، إلى جوار الأحداث البيوغرافية وما يحدث في التطور النفسي الواعي ـ الذي نعرفه معرفة كافية عندما يتعلق الأمر بأندري جيد. وبهذا الشكل، سنحصلُ على صورةٍ أكبر مما يتصوره سانت بوف، وسنحصلُ على كشفٍ بما كانت تمثّله المؤلّفاتُ بالنسبة إلى المؤلّف.

١- جان دولاي: أندري جيد في شبابه، دار غاليمار، ١٩٥٦.

أما جان لابلانش[1] فهو يهتم، من خلال هولدرلين، بظاهرةٍ دقيقةٍ مغايرةٍ لظاهرة العصاب الذي يجد طريقه إلى الحل: فقد قضى الشاعر الألماني ستة وثلاثين عاما، أي نصف حياته، في عزلته بقلعة توبنغين، هناك حيث يكون ذهانُه الفصاميٌّ في حالة سكون. والغاية التي حددها المحلِّل بخصوص هذا المؤلِّف هي أن " يفهمَ أعمالَه الأدبية في حركةٍ واحدةٍ، وأن يفهم كيف كان يسير نحو الجنون أو داخله، ولتكن هذه الحركة موزونة بطريقة جدلية ومتعددةَ الخطوط بطريقة طباقية " (ص١٣). وهكذا، فإن عملية الفهم تُدَار في هذه الحالة بنجاح، وذلك بواسطة مزيج مدهشٍ من الذكاء والذهنية الرياضية. ومع ذلك، فإن لهذا البحث مشروعا بعيدًا " لا يهدف إلى تفسير العمل الأدبي انطلاقا من تصورٍ معينٍ للذهان، قدر ما يستهدف الإنصاتَ إلى النصِّ الشعريِّ للجنون وتفسيرَه." (ص١٤). وبهذا، فإنَّ ما يهدف إليه الطبيب النفسي وما ينشغل به الناقد شيئان متلازمان غير منفصلين.

أما مارسيل موري[2]، فهو اسم مجهول، لكنَّ الكاتبَ الذي كان مفضلا عنده

١- جان لابلانش: هولدرلين وسؤال الأب، م.ج.ف، ١٩٦١، وأعيد طبعه سنة ١٩٦٩. ومن الضروري أن نسجل أن هذا الكتاب هو الأول (والوحيد من هذه الفئة) الذي استعمل اللغة اللاكانية، بطريقةٍ واضحةٍ ودقيقةٍ في الوقت نفسه، من أجل معالجة ظاهرةٍ جمالية؛ فهو يتناول ذهان الشاعر باعتباره ثُقبا في الذاتية، وبوصفه نقصانا في شبكة " الدوال ": ذلك لأن اسم الأب هو المرفوض " المُستَبعَد " من نظام الدلالة الذي يُشكِّلُ الذات؛ وبهذا، فإن الاشتغال الشعري للغة، مثل موضوعة المنفى، موجودٌ في علاقةٍ بحقل السلبية. وهناك مسألة أخرى تستحق الذكر: في بداية الكتاب، هناك انطلاقة تجري تحت إشراف جان دولاي، وهناك تصريح في النهاية بالبقاء " على حدود الدراسة الباتولوجية " (ص١٣١)؛ وهذا ما يخلق ضبابيةً في المقولات، وهذا ما يشير إلى أيِّ حدٌ يمكن للبحث النفسي البيوغرافي أن يكون مُحَاصَرًا (مهددًا) بآفاق هذا المرض الذهني.

٢- مارسيل موري: ❖ جول فيرن، هذا الفضوليُّ الكبير، غاليمار، ١٩٦٠؛

كان مشهورًا؛ وبما أن كتبه عن جول فيرن كانت عبارة عن محاولات (مقالات) متفرقة، فإنها تتصف بقلة الدوغمائية في مقابل عيوب هذا الجمع بين متفرقات الذي يمكن أن تتولد عنه بعض الثغرات. وقد راقب موري، عن قرب وبما فيه الكفاية، طفولة هذا الروائي ومراهقته، وهو ما سمح له باستخلاص صعوباتٍ تتعلق بصورة الأب، والإحساس بوجود " سِرٍّ " تظهر آثاره في هذا التسلط عند جول فيرن للرسائل المرموزة والأحجيات والألغاز المختلفة. وتستحق الفرضيات التي تصورها الناقد أن تكون مائلة إلى التحفظ، وتستحق منا مائة نزهة في " أدغال هذه الغابة العذراء " في تلك **الرحلات العجيبة**. وبالتالي، فإن الروائيَّ قد عثر هذه المرة على قارئ من مستواه: ملاحِظٌ كريمٌ وأكثرُ دهاءً مما قد نتصور.

أما بخصوص كتاب دومينيك فرنانديز: **فشل بافيزي** (١٩٦٧) ـ وعنوانه يذكرنا في إزعاج بعنوان كتاب الدكتور لافورج عن بودلير ـ، فإننا لن نقول إلا القليل، وذلك من أجل التركيز على مقالته: "**مدخل إلى النقد النفسي البيوغرافي**" (المجلة الجديدة للتحليل النفسي، عدد ١، ١٩٧٠). وهكذا، وقبل أن يشرع فرنانديز في دراسة مؤلَّف بافيزي: **الصيف الجميل**، نجده يستحضر مجموعة من النماذج: ماري بونابارت، ودولاي، ولابلانش، إلى جوار باشلار ومورون؛ ولهذا يأتي منهجه مركَّبا، ويشتغل في مهارةٍ بكل الأوراق الرابحة في طريقته الانتقائية،

=

اكتشافات فيرن الجديدة، غاليمار، ١٩٦٣؛ وليكن ذكر اسيم جول فيرن مناسبة لنذكر فصلا من كتاب: Jouvences de J. Verne (دار مينوي، ١٩٧٤)، وعنوان هذا الفصل هو: "أوديب ـ ذلك المبعوث"، وفيه نجد ميشال سيريس، وبعد أن أعاد النظر في الفرويدية بوصفها نظاما تأويليا، يستكشف، بمتعةٍ ظاهرة ومهارةٍ فائقةٍ، تلك الشخصية المشهورة جدا ميشال ستروكوف، وذلك من أجل أن يستمدَّ منه، بطريقةٍ غير مباشرة، موضوعات (قتل الأب، المشهد البدائي، العيون المفقوءة) هي باختصار موضوعة أوديب؛ غير أن سيريس يؤكد على أن " الرواية باستنادها إلى الأسطورة فهي تمتلك رواسب، وقد كان ميشال مولعا بالأسطورة" (ص٥٣)، ويعمل على استخلاص النتائج عندما يستأنف القراءة من منظور آخر.

فهو يربط بين فينومينولوجيا الخيال (الماء، والهواء خاصة) وبين قراءةٍ في نصوص التخييل تريد أن تكون في الوقت نفسه " أفقيةً " (كرونولوجية دولاي) و" عمودية " (تراكبية مورون)؛ وهو يربط بين هذا الوضع الأساس المنسوب إلى " الصدمات النفسية الطفولية " وبين هذا الانشغال بالكشف عن آثار هذه الأكاذيب والتنكرات التي تخصّ علاقة الكاتب بماضيه الشخصي - بما في ذلك رفضه الاعتراف بأنه قد قرأ فرويد ! وهكذا، فإن السيرة الوجودية عند تشيزاري بافيزي، بدءًا من شهاداته الأولى وصولا إلى لحظة انتحاره، يجري استكشافها وتقويمها وإحياؤها واسترجاعها في حوارٍ مع ذلك العمل الأدبي بأكمله.

٤ ـ مواقف النقد النفسي البيوغرافي:

إنها مقالةٌ في المنهج، ويمكن أن نغيِّر عنوانها إلى: "دفاعٌ أو توضيحٌ للنقد النفسي ـ البيوغرافي"، وذلك لأن الموضوع قد كان موجودًا فلا يحتاج إلى مدخل. فهي مقالةٌ توضيحية، لأن الأمثلة الملموسة كثيرة ومعبِّرة على هذا المستوى؛ وهي دفاعٌ، لأن فرنانديز كان يكتب في وضع حرج، وظهره إلى الحائط كما يقولون، كأنه كان يستطيع الدفاع من أجل قضية خاسرة (لأنه بالضبط في منتصف العشر سنوات، التي تفصل **البافيزي** عن النموذج المعروض من خلال **أندري جيد في شبابه**، ستنفجر قنبلة شارل مورون)، فالمسلمات والفرضيات تترابط بطريقةٍ صارمة. وينبغي لنا الاهتمام بمجالٍ تركناه ظلما من دون عناية: فالبيوغرافيون الكلاسيكيون (" كما تكون الشجرة تكون ثمارها"، سانت بوف) لم يدفعوا بأبحاثهم إلى حدِّ الكشف عن المعلومات التي تتخفى في باطن الكتابات، و" النقد الأدبي (...) يدرس الأعمالَ الأدبية كأنها وليدة دماغ خالص" (ص ٣٣)، والحال أن " الإنسان هو مصدر العمل الأدبي، وماهية الإنسان لا يمكن إدراكها إلا من خلال هذا العمل الأدبي". وهكذا، فإن " **مهمة النقد النفسي البيوغرافي تتحدد في دراسة التفاعل بين الإنسان والعمل الأدبي، ودراسة ذلك الرباط بينهما الذي ندركه من خلال الموضوعات اللاواعية** (...). ومن البدهي أن يكون المجال المفضل عند هذا النقد النفسي البيوغرافي هو طفولة الفنان" (ص٣٤). وينبغي لنا أن ندرك من خلال العمل الأدبي " لا الموضوعات فحسب، بل وتلك الخصائص الشكلية أيضا"، بدءًا من الأجناس المفضلة وصولا إلى الكلمة المختارة. وبالنسبة إلى البيوغرافيات القديمة، هناك فارقان: "لم يعد الناقد النفسي ـ البيوغرافي يقول: كما يكون الإنسان يكون عمله الأدبي، بل إنه يقول: كما يكون الطفلُ يكون العمل الأدبي" (ص٣٨)؛ وعلى عكس بيوغرافيات القدِّيسين (الهاغيوغرافيا) التي تريد من العبقريِّ أن يَتعلَّمَ كيف ينجو من تقلبات الدهر، وعلى عكس

الباتوغرافيا التي تشرح كيف تَعَلَّمَ العبقريُّ تحويل نَكباته إلى شيءٍ نفيس كالذَهَب، فإن " الناقد النفسي البيوغرافي (...) يرى أن الأعمالَ الأدبية ليست مستقلة عن الحياة، ولكنها لا تخضع لمبدأ السبب والنتيجة " (ص٣٩). ومع ذلك، فعلى عكس مورون الذي يستند إلى " الاستيهام"، وعلى عكس لابلانش الذي يستحضر ذلك " الانفتاح الرمزي"، فإن فرنانديز يفرض الإسراع بـ " قياس تأثير الأحداث على العمل الأدبي ". وهكذا، فإن " العودة إلى الظروف البيوغرافية " يأتي لِيَحلَّ مَحَلَّ التداعيات الحرة في التقنية الفرويدية. وذلك من خلال الرجوع إلى الشهادات الداخلية (الرسائل، المذكرات..) والشهادات الخارجية (للذين عاصروا الكاتب) (ص ٤١). ومن المناسب أن نتجنَّبَ بصورةٍ عامةٍ إسنادَ كلِّ شيءٍ إلى ماضي الفرد: ذلك لأن العملَ الفنِّيَّ هو في الواقع " رمزٌ يرمز إلى مستقبل التركيبة الشخصية، ويرمز إلى مصير الإنسان" (ص٤٤). وفي الخاتمة، نجد هذا التشديدَ على الطابع " التخميني " للصورة النفسية البيوغرافية التي رسمها ذلك الإنسانُ الذي " يُعالج نفسَه معالجة خاصة " استنادًا إلى ذلك " الثراء في العلاقات الانفعالية " التي بفضلها يتحول المؤوِّلُ إلى شريكٍ للمبدع (ص ٤٨). وهكذا، فإن هذه الخلاصة ـ البرنامج[1] تكشف تماسكا استثنائيا، وتَعرض نفسها للمناقشة بجرأةٍ جديرةٍ بالملاحظة. وذلك لأنه بمجرد قراءتها، تتزايد الأسئلة بكثرة. فما هي " حياة " إنسانٍ بالنسبة إلى المنظور النفساني؟ وكيف سيكون الاختيار بين " الحقائق الثلاث: الوضع التاريخي والمعيش الشخصي وما صاغه العملُ الفنِّيُّ انطلاقا منهما؟ وما نوع " الاستمرارية " التي يفرضها الناقد البيوغرافي على الكاتب؟

١- هي خلاصة ـ برنامج لأنها تسمح بترتيباتٍ خاضعةٍ لأهدافٍ محددة. وهذا حال كِتَابٍ أصدره جوزي ـ ميشال مورو تحت عنوان: أوديب عند فولتير (١٩٧٣). فمسرحية فولتير تبدو منحرفة عندما نقارنها بالنموذج الذي يعود إلى سوفوكل: ذلك لأنه من خلال المقابلة بين هذا العمل الذي أصدره فولتير الشاب ـ الذي كان يعتقد أن أباه ليس هو فرانسوا أرويه، وأنه ابن المؤلِّف الموسيقي روشبرون ـ وبين ابتكار شخصية فيلوكتيت، يخلص الناقد إلى أن الأمر يتعلق عند فولتير بهذا التعلق بالأم التي اختفت في وقتٍ مبكر.

وأين تختفي ذاتية هذا الأخير عندما ندرس " بيوغرافيته " من الخارج؟ وما الفائدة من أن يُمارس الفنُّ أو النقدُ " معالجةً " ناجحةً أو فاشلةً للمؤلِّف أو للفنان الذي يرسم البورتريهات؟ إنها أسئلةٌ من دون جواب. وقد سجلت جانين شاسجيه - سميرجل[1]، بخصوص حالة ماري بونابارت - إدغار بو، أنَّ الوقائع البيوغرافية " لا دلالة لها أكثر من تلك التي تكون للوقائع التي ينقلها الآخرون إلى الطبيب أثناء المعالجة. " : وذلك لأنه من المحتمل أن الذات لا توجد هناك حيث تعتقد أنها موجودة، وأن معنى أفعالها يوجد بالتأكيد، بالنسبة إليها، في مكانٍ آخر غير الذي يراه منه الآخرون؛ ومن هنا، فإن ما يَشغَلُ المحلِّلُ هو هذا الشيء الذي يُشكِّله الشخصُ المحلَّل (بطريقةٍ استيهامية) عن وجوده الخاص، وهو هذا الشيء الذي يسمح بنقطة انطلاقٍ من أجل إعادة رسم ألاعيب الرغبة اللاواعية ورهاناتها. وهكذا، ففي مقابل استحضار الأبوين اللذين اختفيا مبكرًا، سيكون هناك إذًا هذا التمييز بين الخسارة (الحقيقية) والحرمان (المتخيَّل) والفقدان (الرمزي) - فالطفل يمكنه أن يعتقد وأن يقضيَ حياته وهو يعتقد أن أمَّه قد هجرته وهي التي كان حضورها كبيرًا، أو أن يجد وجهًا أموميا يُرضيه عند مرضعته أو عمَّته أو حتى عند أبيه. وبهذا، ينبغي لنا أن نعترف بأن آن كلانسي كانت على حق عندما صنفت دومينيك فرنانديز، الناقد والمنظِّر، في عداد رواد النقد السيكولوجي (نسبة إلى علم النفس): ذلك لأن مقاصده ومناهجه وأسسه النظرية غير مطبوعة بخاتم التحليل النفسي المفهوم في معناه الصارم قليلا.

١- بخصوص المنهج البيوغرافي، نحيل على: من أجل تحليل نفسي المفن والإبداعية، ص ٤٩ - ٦٢.

٥ ـ مشكلة المؤلّف:

لقد رأينا كيف اهتم فرويد نفسه بليوناردو دا فنشي الإنسان، ومن الممكن أن نسمعه يَعهد للمحلّلين بمهمة البحث ثانيةً عن خلفيات الانطباعات والذكريات الشخصية التي على أساسها شَيَّدَ المؤلِّفُ عملَه الأدبي. والبحث عن الطرق والسيرورات التي عن طريقها جرى إدراج هذه الخلفيات داخل العمل الأدبي (س. فرويد: **الهذيان والأحلام في رواية: "غراديفا" لجينسن**، ص ٢٤٥)؛ ومن الممكن أن نسمع شيئا مماثلا عند إرنست جونس في بداية عمله: **هاملت وأوديب** (ص ١٠). ويَدلُّ هذا كله بداهةً على أن الأمر عندما يتعلق بمادة الفن، فإننا نكون كلنا، هواة ومحترفين، مبهورين بالفنان، وبالأصل الإنساني للعمل الفني. ولنضفْ إلى هذا الانبهار (الذي سبق أن تناولناه) ما للعادة مِن ثقلٍ على الإنسان (وما للإيديولوجيا من ضغوطات)، وسنفهم كيف يرزح المحللون النفسيون، هم أنفسهم، تحت وطأة هذه الأثقال والضغوطات. فقد وجد إنسان القرن العشرين صعوبة في التخلص من فكرة الإنسان التي إليها تستند معرفته منذ بروتاغوراس (نحيل على ميشال فوكو)، ووجد التحليل النفسي صعوبة في استخلاص النتائج المنطقية (لكنها التي تثير القلق) التي تترتب عن وجود اللاوعي (مقدمة كتاب س. فرويد: **صعوبة أمام التحليل النفسي**). فإذا كان اللاوعي يتحدد بوصفه اشتغالا للآخر داخل الخطاب ـ وتشير هذه المقاربة بما فيه الكفاية إلى هذا الإلحاح في رغبةٍ هي بدون مكانٍ ولا كلام، وتتقدم كأنها هذا **الطلب ـ البحث** الملحاح الذي يتعذر المسك به، الصادر عن الآخر (كأنها مطالبةٌ وبحثٌ يصدران عن الآخر، وإليه يتوجهان) ـ، وإذا لم يكن للذات ما يكفي من الوعي والكمال يسمح لها بأن تكون موحَّدةً، وإذا لم تكن للذات هوية تسمح لها بـ " استمراريةٍ "[1] أخرى غير تلك

١- وهذا ما يقوله أندري غرين في كتابه: عين زائدة، ص ٣٢: "إن النقد النفسي الذي يستلهم البيوغرافيا (...) يرى في العمل الأدبي امتدادًا لتجارب المؤلِّف في حياته، في حين أن التحليل النفسي يرى في ذلك علاقة انقطاع".

الاستمرارية المجهولة واللامفكر فيها التي تعود إلى رغبتـ" ها"، أفلا يكون مبدئيا من المجازفة أن نستندَ إلى شقيقتين فاتنتين: التماسك والانسجام؟ وبهذا، فإن شاسجيه ـ سميرجل وآن كلانسي تنتهيان إلى التناقص عند تحديد الموقف في مجال المنهج: ليس صحيحًا أنَّ ما قد يساعدنا على تحليل الإنسان هو ما قد يساعد، وبالقدر نفسه، على تحليل العملَ الأدبيَّ؛ وليس صحيحًا أنَّ بإمكاننا أن نمرَّ من الواحد إلى الآخر كأن ذلك أمرٌ طبيعيٌّ. وهذا أكيد، ولكن هل يكفي التذكير بأن اللغة الاستيهامية هي التي تشكِّل الوساطة الضرورية للعبور من الخطاب إلى المعيش؟ ألا يتحدد ما ينبغي لنا معارضته في هذه المسألة نفسها التي تتمثل في الانشغال بهذا الإنسان الذي يوجد خلفَ العمل الأدبيِّ، أو في محيط هذا العمل، أو في مركزه، أو بهذا الإنسان الذي يتفجر إلى خطوط متناثرة لتشكّلَ تلك " الصورة في السجادة ".

لنذهبْ حتى النهاية، ولنذهب إلى الأعماق إن كان ذلك ممكنا، ولكن من دون أن تقودنا المناقشة إلى البحث عن الأسباب، ومن دون أن نتهمَ بقايا إيديولوجية ميتافيزيقية وسياسية ودينية هي على وشك السقوط ـ **إنسان، الإنسان، الروح، الشخصية**، لا أدري، ربما كل مَن نُضمرُ له الإجلال! ـ، ومن دون أن ندفع بالتحليل النفسي إلى وضع تقديس (آخر أو هو نفسه) **للأب** الميت أو **للأب** الذي لم يمت بعد ويُدهشنا بقَدَره وامتيازاته الاجتماعية (وهي في النهاية جنسية؟) التي تهدد محاولات الإغراء الصادرة عن أيِّ كائنٍ إنسانيٍّ. ولنطرحْ أسئلةً واضحةً لا تنتظر أجوبةً، لأنها تكتفي بكشف النقاب عن المواقف المضلّلة والخرافية والخيالية:

١ ـ لماذا نريد بجميع الوسائل أن يكون النصيُّ إنسانا، وأن يكون الإنسانُ موجودًا داخل النص؟

٢ ـ لماذا نريد بجميع الوسائل أن يَعكسَ النصُّ إنسانا قبل أن يَعكسَ نفسَه، ولماذا نريد من الإنسان أن يشرحَ نصَّه؟

ولنضعْ بطريقةٍ منظمةٍ هذه الافتراضات:

١ ـ إنَّ النصَّ هو ما به يكون الإنسانُ " مختلفا"، ويكون اختلافه وإرجاؤه بلا نهاية ـ ذلك لأن الكتابة غيريةٌ (وهذا هو درسُ بروست)، واستقلاليةٌ ذاتيةٌ (وهذا هو درس فاليري).

٢ ـ إن النصَّ يكون مقروءًا داخل فضاء النصية، ويعني ذلك أنه يقع خارجَ الواقع (فالأدب ليس هو الواقع)، وخارجَ السببية (لا يملك التخييل مصدرًا آخر غير أن يبادر إلى اختلاق أو استرجاع تخييلات كانت دوما موجودة قبلا)، وخارجَ الشرعية (فالكتابة ليس لها معنى واحد، وما يقصده الكاتبُ لا يتمتع بأيِّ امتياز)، وخارجَ مملكة التبادل والمردودية والتواصل (نحيل على جان بودريار). وفي كلمة واحدةٍ، فإن العملَ الفنِّيَّ وبالتالي فإن الكلام الذي يتألف منه هذا العمل الفني، هو هذا الشيء الذي لا يكون مُطابِقا، وإذا جعلناه مطابقا ـ للمعنى نفسه، أو " الذات " نفسها، أو العالم نفسه، أو الطريقة نفسها في الوجود ـ، فإن ذلك هو الوسيلة الناجعة التي تقود إلى تدميره وتحطيم مفهومه. وبذلك سنجعل منه إنتاجا من باقي الإنتاجات الأخرى، واحدًا من هذه الإنتاجات المتشابهة التي تتقاسم طرائق تنظيم الواقع. فيظهر الواقع عن طريق التماثل، أو التشابه، أو القابل للتبادل، أو التسلسل، أو الزمانية الموجهة والمتواصلة، وعن طريق الترابطات المنطقية واستراتيجيات التقييد ... فالبيان البنكي أو التلغرام أو الجريدة أو الكتاب، هي إنتاجات مرسومة وموجَّهة ومقرر أن يتسلمها أحدٌ ما ـ لكن ماذا سنقول عن: الابتسامة؟ وخاصة عندما تشبه ابتسامة القط المفقود في: **ألِيس في بلاد العجائب**؟

٦ ـ حالة الأوتوبيوغرافية:

أنْ نأخذَ العمل الأدبي على أنه نتيجةٌ بَدلَ معالجته من خلال مصدره الأصلي، وأن نعتبره انعكاسا أو مآلاً أو أثرًا للمؤلِّف، فإن ذلك يعني أننا نقول إنَّ هذا العمل الأدبي طللٌ من الأطلال، وفضلةٌ من الفضلات، وبقيةٌ من البقايا، أو شيءٌ كان وليدَ خيبةٍ. ذلك لأن كلَّ مؤلَّف منشور إلا ويكون مصاحَبًا بتوقيع (لن يكون إلا عنوانا نُرسل إليه المدائح أو الشتائم)، وكلَّ كتابٍ صادر إلا ويكون انطلاقةَ نظامٍ من الأصداء لنصوص أخرى، والقارئُ هو مَن سيحتفل بهذا القداس في هذا الطقس التجمعيِّ، من دون أن يكون ملزما بأن يقارِن نفسَه بالمؤلِّف، ومن دون أن يكون ملزَمًا بالرجوع إلى شيءٍ آخر غير نصٍّ من النصوص هو الموضوع في بؤرة الإشعاع. وعلى ما يبدو، ليس هناك على الإطلاق إلا حالة واحدة[1] هي التي تفرض أن نستخلصَ منها الإنسان: وذلك عندما يتقدم النصُّ بوصفه إخراجا شبيها بتعريفِ (بتمثُّلِ) هذا الإنسان، وذلك هو ما يسمى بـ**الأوتوبيوغرافيا**.

وفوق ذلك، ألمْ نتقبَّلْ بعد صيغةً من مثل: "الأوتوبيوغرافيا هي التي تتعلق بالنقد النفسي ـ البيوغرافي"، وقد نضيف: "هي وحدها التي تتعلق به " (لكن، بالطبع، فهي في الأحوال كلها " لا تتعلق به وحده"). وفي أيِّ حالٍ من الأحوال، والأمرُ بدهيٌّ، فإن قصةَ إنسانٍ هو نفسه كاتبها تعني أن هذا الإنسانَ موجودٌ

١- وفي الحقيقة، إذا اعتبرنا هذه المؤلفات أدبية لأنها تصدر عن كاتبٍ، فإنه من الممكن أن نضيف حالة الكتابات الهجائية: فألبير شيسنو في دراسته: محاولة نقدية نفسانية حول سيلين (١٩٧١)، يبحث في مكونات صورة اليهودي في العديد من الأعمال الأدبية، مستعينا بمفهوم التراكبات عند شارل مورون.

داخل كتابته باعتبار ذلك أمرًا يخصُّه، سواء كان هذا الأمرُ صحيحا أو خاطئا، تقريضيا أو تنقيصيا، إلخ[1].

لنبدأْ بتقديم تجربةٍ تقف على الطرف النقيض. وهكذا، سنلاحظ أن هناك دراسة حديثة، وهي تريد أن تلعبَ لعبة المؤلِّف من غير إزعاج، لا تتوانى في توضيح المغزى الأوتوبيوغرافي من مجموع الأعمال التي تناولتها بالدرس: وذلك باعتبار " أن المسافة بين الكاتب وإبداعه الأدبي قصيرة للغاية، فكل أعماله تمثِّلُ إخراجا لحياةٍ واحدةٍ، هي حياته هو ..."[2]. وهناك دراسةٌ أخرى وجدتْ مَخرَجا آخر: "لو لم يترك فايان **كتابات خاصة** حيث دَوَّنَ أحلامه في النوم واليقظة (...)، لكانَ منهج النقد النفسي (البيوغرافي) هو الوحيد الممكن؛ لكن الأمر لن يكون كذلك، انطلاقا من هذه اللحظة التي صرنا نملك فيها ما يشكِّل مُعَادِلا للتحليل ـ الذاتي في بداياته."[3]. وهناك دراسةٌ ثالثةٌ، وإن كانت معتبرة جدًا ويوضح فصلها الأول مشكلنا بقوة، فإنها تَقبَل بهذا اللبس (" إن الاستعانة بالبيوغرافي ـ الذي لا يعني هنا المنهج النفسي البيوغرافي الذي يعتبر المعيش أمرًا أساسيا ـ مسألة ضرورية جدًا.)، وتنطلق من أنه " إذا كان هناك من عملٍ أدبيٍ يمكن لتحليله أن يوفِّق بين البيوغرافي والنصِّي، فإنه سيكون هو العمل الأدبي للكاتب ألبير كامو"[4].

١- جان ستاروبنسكي: العلاقة النقدية (سبق ذكره).

٢- ويلي زفران في دراسته: لويس فرنانديز سيلين، منشورات جامعة بروكسيل، ١٩٧٦، ص ١٩٤. وتعود أصالة هذه الدراسة إلى استنادها، في " علاقة بالموضوع"، إلى الجهاز المفهوميّ ليميلاني كلاين كما نظمه موريس بوفيه (في دراسته: أعمال نفسانية، بايوط، ١٩٦٧).

٣- جان ريكاناتي: مدخل إلى التحليل النفسي للماجن روجيه فايان. بوشي ـ شاستيل، ١٩٧١، ص١٢.

٤- آلان كوست: ألبير كامو والكلام الناقص، دراسة نفسانية، بايوط، ١٩٧٣، ص ١٨ ـ ١٩. وهي دراسةٌ لا تكتفي بالعودة إلى طفولة كامو: فهي تنظم، وتعيد تنظيم، المصير الإنساني الأدبي في " دوراتٍ" داخلها تكون المؤلَّفاتُ، في جزءٍ كبيرٍ منها، مقروءة لذاتها.

عندما يتعلق الأمر حقيقةً بعملٍ أوتوبيوغرافيٍّ، أو بمجموعة من المؤلفات الأوتوبيوغرافية، فإن استدعاء معطياتٍ من الحالة المدنية والتاريخ يبدو مشروعا إذا أردنا أن ندخلَ اللعبةَ التي وضعها المؤلِّف. وتُعتَبَر حالة روسو الأكثر وضوحا. وهكذا فإننا نجد ب. ب. كليمون، في كتابٍ سبق ذكره ويُعتبَر نموذجيا في هذا النوع من الدراسات، يتابع بعينٍ شديدة الانتباه هذا الكاتب الذي يَعتبر الفنَّ نوعا من التصعيد، ويظهر ذلك بوضوح عندما صرَّح على لسان سانت ـ برو: "يا لها من سعادة أن تحصلَ على مدادٍ وورق: أعبِّر عن ما أحسُّ به من أجل أن أخفف من الغضب، وأخدع اضطراباتي بواسطة وصفها"؛ وبهذا، فهذا الناقد يؤكد على هذه **اللذة** في الكتابة، ولذلك (بل وأكثر من ذلك) فهو يوضح أن للعمل الأدبي تأثيرًا على الإنسان، وأن العكس غير صحيحٌ. ولكنه لم يتنازل، مثلا، عن تسجيل أهمية تلك العداوة التي كانت بين الأخ الأكبر وجان جاك روسو الشاب. وهكذا، فالأمر يتعلق بحالة بينية، ولن نكون عديمي الذوق إذا قلنا إنها إذًا حالةٌ ملتبسة. ولكن من ناحية أخرى، يحقُّ لنا أن نجد لذةً في أن نقرأ داخل الأوتوبيوغرافي **روايةً** من نوع خاص، فيها يصبح البطل ـ السارد كائنا تخييليا. وهناك كتابٌ أساسٌ وضعَ فيه فيليب لوجون[1] "ميثاقًا"، بأسسه وصيغه ونتائجه، وهو تعاقدٌ يُقيمه هذا المشروع الذي أنجزه الكاتب مع القارئ، وذلك من أجل أن يكون وجوده (حياته) وَقفا على هذا المحكي. ولكن إذا كان الميثاق "فعلا تعاقديا متغيِّرًا تاريخيا، ومتعلِّقًا بأسلوبٍ معيَّنٍ في القراءة كما بأسلوبٍ معيَّن في الكتابة (ص٤٥)، فإنّ ذلك سيُعتبَر أدبًا لا وثيقة للمؤرخين: ومن هنا، فإن المؤلِّفَ ليس له من واقعٍ إلا الواقع الأدبي.

١- فيليب لوجون: الميثاق الأوتوبيوغرافي، سوي، ١٩٧٥. ويقدم هذا الكتاب مثالا جيدًا عن القراءة النصية للكتابة الأوتوبيوغرافية، وتحديدًا مع: الكتاب الأول للاعترافات (ص٨٧ ـ ١٦٣). ونحيل على الفصل اللاحق من الكتاب.

٧ ـ النقد النفسي أو شارل مورون:

من أجل أن يكون الوضع واضحا، نكرر بوجهٍ عامٍ بأنه ينبغي للناقد الأدبي أن لا يراعي في عمله إلا المُؤَلِّف وقد صار نصّا. ذلك لأن " المبدع " في " واقعه " أمرٌ يَهُمُّ مؤرخي الأدب والمؤرخين بالتحديد أو السوسيولوجيين أو المحللين النفسيين الذين يتساءلون عن الإبداعية. ووجهة نظر شارل مورون[1] واضحة جدًا كما تظهر في تصريحاته المبدئية: لا نَعمد إلى البيوغرافية إلا في النهاية، وذلك من أجل أن نوضح أن " التحليل النفسي ـ النقدي " لا يسعى إلى تبرير الانزلاقات كلها، أو أنه باختصار شديد لا يسعى إلى تبرير استيهامات القارئ جميعها. وهذا تردد محمود عند شارل مورون، لكنه لا يخلو من مشاكل. وفي الأحوال كلها، فقد سبق أن كان عملُ مورون، بعد أن صار معروفا (جنيت)[2]، وفي السنوات اللاحقة أيضا (ميلمان)[3]، موضوعَ دراساتٍ لفتت الأنظار إلى المخاطر والانزلاقات الداخلية مع الثناء عليه بفضل عمله الرائد. وبخصوص ما هو جوهريٌّ في عمله، ونعني منهج التراكبات، فإن هناك فرصة ستسمح بتوضيحه، بما أنه منهج يشتغل بعيدًا عن الإنسان. لكن من الضروريِّ أن نذكر الآن التفاوتات التي توجد عند مورون ما بين تصريحاته بالمقاصد وبالمبادئ النظرية وتطبيقاته. وبخصوص النقطة الثانية، فإن الالتباسات تأتي صارخة: ذلك لأننا نجد الإنسان المطرود من الباب بصفته البيوغرافية يحاصر النوافذ لكي يدخل إلى

١- من خلال بيبلوغرافيته الجيدة، يمكن أن ننوه بأربعة مؤلفات: مدخل إلى تحليل نفسي لمالارمي (١٩٥٠)؛ اللاوعي في أعمال راسين وحياته (١٩٥٧)؛ من الاستعارات الملحاحة إلى الأسطورة الشخصية، مدخل إلى النقد النفسي (١٩٦٣)؛ بودلير في سنواته الأخيرة (١٩٦٦).

٢- جيرار جنيت: "قراءات تحليلية"، ضمن كتابه: وجوه، دار سوي، ١٩٦٦، ص ١٣٣ ـ ١٣٨.

٣- جيفري ميلمان: "بين التحليل النفسي والنقد النفسي"، مجلة: الشعرية (الفرنسية)، عدد أكتوبر ١٩٧٠، وبالخصوص انطلاقا من الصفحة ٣٧٢.

البيت على هيئة " أسطورة شخصية" ، في حين أن الصراع بين " الأنا الاجتماعية " و" الأنا المبدعة " يحمل إلى أنف التحليل النفسي دخانا برائحة الهرطقة .

ونحن نعرف أن شارل مورون يلتقط الاستعارات الملحاحة داخل عملٍ أدبيٍّ بوسائل جديدة ، وليس من أجل إعطائها ترجمة رمزية بالضبط قدر ما هو من أجل إبراز الشبكة التي تتكون من العلاقات التي توجد بين هذه الاستعارات الملحاحة . وبخصوص هذه العلاقات اللاواعية بالطبع ، يسجل جيرار جنيت أننا نَمُرُّ إلى " أنساقٍ من الصور الدرامية واسعةٍ جدًا ومعقدةٍ جدًا هي التي تؤلّف ما يسميه مورون بـ" **الأسطورة الشخصية** " (ص١٣٥).

ويستأنف جيفري ميلمان هذا التحليل موضحا أن هناك " انفصالا بين منهج التراكبات وبين نظريةٍ للعمل الأدبي تُعتَبَر غريبة عنه تريد أن تستثمره بطريقة حاذقة " (ص ٣٨٣). وفي الواقع ، فإن الأسطورة الشخصية تتقدم للوهلة الأولى في شكل " صورةٍ غامضةٍ لذاتيةٍ متناثرةٍ ، (...)، وهي في هروبٍ دائمٍ من كلِّ إدراكٍ نقدي " (ص ٣٧٩): وإذا أدركنا الأسطورة الشخصية على هذا الشكل ، فإنها تقلب الفكرة الكلاسيكية عن الشخصية . لكن شارل مورون كان تحت تأثير المحلّل النفسي الإنجليزي كرايس بفرضيته عن " الأنا الوسيطة " : ونتيجة لذلك ، فإن العملَ الأدبيَّ يملك في نظره هذا الحظَّ في استعادة تلك الحالة من الاتحاد الكامل لما قبل الولادة ، و" يصير " التكامل النفسي بين الأسطورة الشخصية (اللاواعية) والرؤية (الواعية) للعالم أمرًا مشروعا (ص ٣٨١). وفي هذا الإطار ، فإن تلك الدراسة الضخمة والأخيرة لمؤسِّس النقد النفسي في غاية الأهمية : ذلك لأن بودلير ، صاحب " القصائد النثرية القصيرة" ، يقوم بإخراج مغامرات " الأنا المبدعة" وهي ممزقة بين أربعة وجوهٍ ذاتيةٍ : الأمير والبهلوان والأرملة والباغية ؛ وبالرغم من أن لهذه الوجوه جذورًا استيهامية ، فإنها تأتي على الأخص مُشَيَّأةً .

وهكذا ، فإن ما كان يمكن أن يصير قراءة نفسانية للنصوص ، أو ما كان يستحق بلا تحفظٍ اسم " القراءة التحليلية" ، تبعا لعبارة جنيت الموفَّقَة ، ينكشف في الممارسة

بوصفه شكلا ملطّفا من أشكال النقد النفسي البيوغرافي ؛ ونؤكد على أنه شكلٌ مجهَّزٌ بجهازٍ منهجيٍّ دقيق. وتبدأ المخاطرة من اللحظة التي جعل فيها مورون طموحه هو الاشتغال على مستوى الأعمال الكاملة. فهي تقنيةٌ خصبةٌ للغاية، لكنها تعمل على حدِّ الموسى، ما دام صحيحا أننا نجد صعوبة في الوقوف على عتبة الحضور الإنسانيِّ. وهي تقنيةٌ مشروعةٌ شريطة أن لا تستسلم لإغواء " صورة الفنان". ذلك لأن المؤلِّف، مثل كلِّ مكبوتٍ، هو هذا الذي يبحث دوما عن طريقة يتجنب بها الرقابة !

لاشك في أن الخطأ الوحيد لهذا الباحث النشيط، ولهذا الفكر الدقيق عند شارل مورون، هو أنه لم تُتَح له الفرصة ليعيشَ سنواتٍ أخرى : فلا يمكن أن نتصور كيف كان سيتفاعل شارل مورون مع ما تفجَّرتْ به الفرويدية الجديدة : هل كان سيعيد النظرَ في تجربته من الأول إلى الآخر؟ فقد رأينا كيف يجني البعض فائدة كبيرة من هذا التحول الذي يسمى " بنيويا " (أو : لسانيا)، والذي كان قد وقع منذ عشر سنوات[1].

وأفضل مثالٍ يمكن استحضاره من مجال النقد الأدبي، بخصوص تعديلٍ من هذا النوع، هو رائد القراءة " الموضوعاتية "[2] ونصيرها جان بيير ريشارد الذي

١- منذ عشر سنوات بالنظر إلى تاريخ صدور هذا الكتاب لأول مرة سنة ١٩٧٨ ؛ أما اليوم، فالأمر يتعلق بعشرات السنين. (المترجم).

٢- من الواضح أن نظرتنا الشاملة عن النقد الذي يستلهم التحليل النفسي محصورةٌ في الكُتَّاب الذين يستدعون الفرويدية بطريقة غالبة إن لم تكن حصرية. ونحن نعرف أن هناك نقادًا معاصرين، من مثل ر. م. ألبريست، وج. بلين، وج. بيكون، وج. بولي، يستخدمون مفهوماتٍ مستمدةٍ من التحليل النفسي. ويملك جيرار جنيت وجان رايمون (في : شعرية الرغبة، ١٩٧٤) كفاياتٍ غالبا ما يتركانها على هامش أبحاثهم. أما بالنسبة إلى جان ستاروبنسكي، فقد ارتبط اسمه على العموم بهؤلاء الذين اشتهروا بالجمع بين الظاهرتية (الفنومنولوجيا) والتحليل النفسي (نحيل على مواقفه المتباينة بخصوص التحليل النفسي والمعرفة الأدبية في كتابه : العلاقة النقدية، ص ٢٥٧ ـ ٢٨٥).

يُعتبَر فضلا عن ذلك واحدًا من المشاهير. ففي كتابه: **مالارمي** (١٩٦١)، لا نجد أيَّ إشارةٍ إلى فرويد، لأن الظاهرتية (الفنومنولوجيا) هي التي تتحكم في المنهج؛ وفي سنة ١٩٧٤، سيصدر كتاب: **بروست والعالم المحسوس** الذي تُشكّل النقاط المسجلة أسفل صفحاته، وهي تَشغَل ربما عشرين بالمائة من الحجم العام، نوعا من القراءة الموازية. فهي قراءةٌ "هامشيةٌ" تستدعي التحليل النفسي بطريقةٍ دائمةٍ وفعالةٍ؛ وهي قراءةٌ فائضة وفائرة، قد تثير النفور قليلا، لكنها مع ذلك رصينةٌ ورفيعةٌ؛ وهي قراءةٌ ثانويةٌ لا يمكنها، مهما بدتْ في هيئة خادمة، إلا أن تؤثِّرَ في الآخر ـ آخرها الذي لا يمكن أن يكون أبدًا مطابقا لها. وسنجد الحجة، إذا أردنا ذلك، في أربع مقالاتٍ جديدةٍ[1] حيث الموضوع هو الرغبة والاستيهام والخصاء...إلخ. وذلك لأن ما ينبغي لنا أن نسجله بخصوص هذه المقالات هو أن ريشارد لم يعد يركز على مالارمي أو هوجو أو ميشلي، بل أصبح تركيزه على الساحرة، وعلى جافير، وعلى القصيدة، وعلى الصفحة؛ فالمنهج يتطور في الوقت نفسه الذي يتغيَّر فيه موضوع العمل النقدي، والتطور يبدو كأنه يسير في الاتجاه الذي يؤيد رؤيتنا للمسألة

١- تمَّ جمع هذه المقالات في كتاب بعنوان:

Jean-Pierre Richard: Microlectures, Pages paysages,ed.Seuil, coll. Poetique, 1984.

وبخصوص بروست، ومن منظور الموضوعاتية التحليلية، تمكن الإشارة إلى:

Joan Rosasco: « Aux sources de la vivonne », Poétique, N84, 25 Février, 1976.

الفصل السادس : قراءة النص

" يقوم منهجنا على الملاحظة الواعية لتلك السيرورات النفسية غير السوية عند إنسانٍ آخر، وذلك من أجل أن نتمكن من الكشف عن قوانينها وصياغتها. أما الروائيُّ فهو يسلك مسلكا مغايرًا: وذلك لأنه بدلَ أنْ يمارسَ الكبت بواسطة النقد الواعي، نجده يُركِّزُ انتباهَه على لاوعي نفسيته بالذات، ويصيخ السمعَ لكل قواه المضمرة، ويمنحها التعبيرَ الفنيَّ. فهو يعرف من داخل نفسيته ما نعرفه نحن من خلال الآخرين: أي أنه يعرف ما هي القوانين التي تحكمُ حياةَ اللاوعي، لكنه لا يحتاج بتاتا إلى إدراكها وصياغتها بطريقةٍ واضحة: فهذه القوانين تأتي مندمجة في إبداعاته بفضل ما يتمتع به ذكاؤه من قوةٍ في الاحتمال." (س. فرويد: الهذيان والأحلام في رواية: غراديفا لِجينسن، ص ٢٤٢).

إنَّ قراءةَ مَتنٍ أدبيٍّ (ولا تهمُّ الأحجام: قد يكون مقطعا أو عملا أدبيا بأكمله) بواسطة فرويد، وبعيدًا عن المؤلِّف - أي بوضعه خارج اللعبة[1] -، تعني نشاطا يُعاكسُ عاداتنا النقدية، ويثيرُ مقاوماتٍ مبهمة حتى عند هؤلاء الذين قليلا ما ننتظرها منهم، مع أن مستقبلَ الأبحاث في "التحليل النفسي الأدبي" يمكن أن يكون هنا بالذات.

يؤكد أندري غرين على أنَّ "هذا التحفظ من هذه الروابط بين المؤلِّف والعمل الأدبي (...) يكون في أغلب الحالات مصحوبا بهذه المطالبة بشيءٍ عاطفيٍّ التي لا يمكن أن لا ننتبه إليها (في كتابه: **عينٌ زائدة**، ١٩٦٩، ص٣٣). وينبغي لنا أن نفهم بأنه هنا يوجد ما يشبه سعيا مشكوكا فيه إلى قتل الأب من أجل الحلول محله: ذلك لأن ما نعرفه أكثر من اللازم، ويعرفه بوالو وسانت بوف أفضل من أيٍّ أحد، هو أن الناقدَ هو هذا الكاتبُ الذي لم يبلغ غايتَه، فلا هو بالفاشل ولا هو ربما بـ"المكبوت"، لكنه هو هذا الذي يخاف من "الكتابة" (بالمعنى اللازم غير المتعدي للعبارة، ذلك لأن الكاتب هو الذي "يتخيل" بحرية، ويتخيل "هكذا" "أيَّ شيء"، في حين أن الناقد عاملٌ ملتزمٌ شديدُ الارتباط بحقل اشتغاله). وفي أيِّ حالٍ من الأحوال، فإنَّ جزءًا من الأبحاث، يزداد أهمية أكثر فأكثر، نجده يتوجه إلى طريق **التحليلِ النفسيِّ النصِّيِّ**[2]. ولهذا الأخير نماذجه وطموحاته

١- ينبغي لما نقصده أن يكون مفهوما: نحن لا ننكر أهمية المؤلِّف (فبالأحرى وجوده)، ولا يتعلق الأمر بأن نقرأ من دونه، ذلك لأنه: ١) موجودٌ دائما ومسبقا داخل "الرَّحِم الانفعاليِّ" (غرين) الذي تَنشطُ القراءةُ في أحضانه، شئنا أو أبينا؛ ٢) وعمليا، من الصعب على الناقد، بوصفه قارئا محترفا، أن يتجاهلَ المؤلِّفَ، وأن يتصرَّفَ كأنه لا يعرف عنه أيَّ شيء؛ بل إن الأمرَ يتعلق بأن نعمل من الناحية المنهجية، وما أمكن ذلك، على "نسيان" المؤلِّف، وأن نسهرَ على أن لا يعود، تماما كما هو الأمر مع المكبوت اللاواعي، فالأمر يعني الإنكار: أن ننكر المؤلِّف بوصفه موضوعَ رؤيةٍ (أو بوصفه حضورًا، أو روحا، أو أخا، أو أبا، أو ابنا....إلخ.).

٢- ما زالت تنقصه التسمية الملائمة: أهي "القراءة النفسية"، أم "القراءة التحليلية"، أم "التحليل النصي؟

ومناهجه ومتغيراته (وهذا دليلُ صحةٍ)، وهو الذي سنقدمه هنا في نهاية هذه النظرة السريعة، لأنه هو التحليل الأخير: فهو آخر ما ظهر، وهو يدفع ببروتوكولات تدخله إلى الحدود القصوى، إلى حد المخاطرة الملازمة لكل اختراقٍ طليعيٍّ - فمن دون مخاطرة لن يكون هناك أملٌ. وهذا كله ليس أمرًا بدهيا. ذلك لأنه، من جهةٍ أولى، إذا فكرنا بشكلٍ من الأشكال في الماضي الذي انبثق منه التحليل النفسي النصي، فإننا سنلاحظ تضخما في البرامج النظرية يكاد يكتسح هذا النوع من التحليل ويمنحه مظهرًا متطرفا؛ ومن جهةٍ أخرى، فإن استمتاع هذا التحليل بمزايا الموضة يجعل من الترميق والتردد والاستعجال في البحث (ينبغي للعمل أن يكون بطريقةٍ سريعةٍ !) الحصةَ الأكثر حضورًا. ولهذا، سيكون من الصعب أن ننظر بوضوح في التحليل النفسي النصي، وأن نتحدث عنه بطريقةٍ دقيقةٍ.

١ - غراديفا: أهي خطوة الراقصة أم خطوة المتعبِّدة؟

سنحظى مرة أخرى بسابقةٍ عند فرويد. والحقيقة أنهما سابقتان. لكننا لن نحتفظَ من تمثال "موسى" للفنان الإيطالي مايكل - أنجيلو إلا بهذه الدقة الملحوظة عند الناظر (الذي يعترف بأن الأمرَ يعنيه كثيرًا لأسبابٍ غير جمالية) أثناء حكمه على التأثير الشامل الذي تمارسه هذه اليد بعضلاتها المشدودة، وهذه اللحية بتموجاتها، وهذه الأصبع بوضعيتها. ويبقى كتاب: **الهذيان والأحلام في رواية: غراديفا لِجينسن** موجودًا على رأس أعماله الرائعة، برأسٍ مرفوعةٍ، وبسحرٍ لازمه لما يقارب السبعين عاما. فهو النص المرجع، بنسبةٍ أقل عند التيار الفرويدي، وبنسبة أكثر عند مَن يُلاحِظ هذا التمرُّسَ بفعاليته النادرة الذي قد لا يخلو من لبس.

والحكاية معروفة. فهي حكايةُ عالِم آثارٍ شابٍّ صار مُغرَما بتمثالٍ صغيرٍ يُجسِّدُ قَدَمَ امرأةٍ على وشك الانطلاق (وعبارة غراديفا تعني: تلك التي تتقدم)؛ ومن أجل استكمال بحثه في الموضوع، سيرحل إلى بومباي، هناك حيث سيظل غارقا في تيهانه، وهناك سيتعرف إلى صديقة الطفولة، التي كان يظنها مجرد

شبحٍ، وهي الآنسة برتغانغ (وتعني هذه العبارة: التألق في المشي)؛ وهي التي ستجد وسيلة لعلاجه، وذلك بفتح عينيه على موضوع حبِّه الحقيقي: فهي بالذات موضوع حبِّه... وهذا الملخَّص لا يأخذ بعين الاعتبار نسيجا روائيا يأتي غنيا جدًا، ومُطَرَّزًا بالمفاجئات والأحلام والشخصيات الثانوية، وممزوجا بخطابٍ ذي معنىً مزدوج لا يظهر مفتاحه إلا عندما نضع أقدامنا مرة أخرى على أرض الرغبة المقبولة. وإذا صح وصفنا، فإن فرويد لا يقوم إلا بتحليل نصٍّ هو، مسبقا، حكايةُ تحليلٍ، بل تحليلين: فهناك ذلك التحليل الذي تقوده " زويه " (وهي عبارة تعني: الحياة أو الحيوية) بطريقةٍ دقيقةٍ؛ وهناك ذلك التحليل الذي ينبغي للمؤلِّف جينسن أن ينجزه من دون أن يكون على وعيٍ بذلك؛ وهما تحليلان يتأسسان على " حدسٍ " عجيب، " حدس " العاشقة و" حدس " الشاعر. وهذا الإخراج الذي يربط بين الهذيان والحقيقة هو ما يفتن فرويد، وهو ما يضايق بعض المعلقين أيضًا: فالزوجة كانت جميلة جدًا. ويقال إنَّ هذا النص يتلاءم بالكثير من الإعجاب مع هذه القراءة التي لا دليل بخصوص صلاحيتها كنموذج قابلٍ للتصدير إلى مناطق أدبية أخرى. وقد نضيف: بأن هذا القارئ الذي لا يضاهيه أحد قد كان له الفضل في الرؤية الواضحة، لكنه لم يلتقط على الأكثر إلا أنموذجا نظريا ـ آلياتُ الانفعال اللاواعي ـ يختزل الحكايةَ في شكلٍ تصويريٍّ للجنون ولطريقة معالجته. وهكذا، فنحن أمام حالةٍ فريدةٍ من نوعها، وأمام طريقة اختزالية: وهما معًا قيدان من القيود الأولى التي يبدو أنها تفرض نفسها. فبماذا سنواجههما، إنْ لم يكن بهذين السؤالين: وماذا لو كان كلُّ نصٍّ أدبيٍّ يسمح بأن نلمسَ فيه نوعا من الكشف الكتوم، بل والسِّرِّيِّ، عن طريقة اشتغاله، بما في ذلك اشتغاله اللاواعي؟ كيف يمكن لهذا الفعل الذي كشف عن سلسلة من المعاني (التي ينبغي لنا أن نعترف بأنها تتصف بالتماسك الفريد والمؤثر والمثير للحيرة) أن يكون تشويها للنص الذي ينبغي له بالتحديد، إذا كان جديرًا بهذا الاسم، أن يضع حبكته رهن إشارة العديد من شبكات الدلالة؟ وذلك لأن المشاكل العصابية لنوبير هانولد هي جانبٌ واحدٌ من جوانب الحكاية، فهناك فضلا عن ذلك حكاية حبٍّ تقليدية،

وهناك حكاية سفرٍ (ألمانيا ـ إيطاليا)، وهناك استحضاراتٌ غريبةٌ جدًا (من العصور القديمة)،.....، إلخ. وبما أن هذا الشكل الذي يتدفق أمامنا دفعة واحدة، والذي لاحظه فرويد، هو ما يجعلنا نشعر بالارتعاش، فلذلك نريده منفصلا عن تلك الحوافز الأخرى. لأن هذه الأخيرة تأتي منظَّمة بطريقةٍ دقيقةٍ، لكننا ننسى أن هناك تنظيماتٍ أخرى ممكنة.

في إطار هذا الحيز الضيق، يصعب علينا أن نقوم بملاحظةٍ دقيقةٍ للمنهج الذي يسلكه فرويد في قراءة رواية: **غراديفا**، ولكن هناك من سدَّ هذا الفراغ من قبل: فقد عملت سارة كوفمان (في كتاب: **أربع روايات تحليلية**، ١٩٧٣، ص ١٠١ ـ ١٣٤) على إبراز محاسن التقنية الفرويدية وعيوبها بطريقة واضحة وصارمة. وهكذا، نجدها تكشف عن مخاطر التلخيص، أو الأصح مخاطر تلك التلخيصات المتتابعة التي عن طريقها تتمكن تلك العناصر البارزة، المستخرجة بواسطة الإنصات الطافي عند فرويد، من أن تتقدم من خلال شبكاتٍ دالة؛ ثم توضح بعد ذلك كيف يمكن للقراءة التي تكون أكثر تفصيلا وتوسيعا، وأكثر وفاءً للنص في حرفيته، أن تسمح بتأويلٍ سيكون، هو الآخر، أكثر ثراءً. وهي تطرح سؤالا أساسا بالنسبة إلى أبحاثنا:

" ما الذي يسمح باختيار ما سنحتفظ به في التلخيص، وما سنستغني عنه؟ وعندما نلخِّص، هل نضحِّي بسحر النص فحسب[1]؟ ألا نُحوِّلُ المحتوى أيضا؟ ألا نكون قد أنتجنا نصّا آخر؟ " (ص١٠٤).

وسنعود لنقول: إن الشرح الفرويديَّ للنص ذو وظيفةٍ توضيحيةٍ، فهو يسمح بإعادة بناءٍ صحيحةٍ، لأنه يشتغل كأنه تفكيكٌ. لكن إذا كان التقطيع

---

١ - عندما نستغني عن " الشكل الجميل". فإن ذلك يؤدي إلى تجريد الخطاب من لذته الأولية، ومن آثار ذلك الإغواء الذي بفضله يحول الفنان الانتباه الواعي بعيدًا عن تلك الافرازات التي تكشف عن الرغبة المكبوتة.

مقبولا من الناحية العملية، فإن الانتقاء يمثل خطرًا يصعب تقديره (وهناك أمثلة في الصفحتين: ١١٢ ـ ١١٣). وفوق ذلك، فما قد نأسف عليه هو تجريد الخطاب من جسده البلاغي بعد إخضاعه لما يشبه أشعة س. وبهذا الشكل، فإن القراءة التي قدمتها سارة كوفمان لا تغير شيئا في الجوهر (ويمكن أن نعيد قراءتها هي الأخرى): فهي مع كل ذلك ترى أن النظرَ الأكثرَ انتباها للتأثيرات النوعية ـ أينبغي لنا أن نقول: التأثيرات " الأدبية "؟ ـ لا يمكنه إلا أن يجلب المزيد من الماء إلى طاحونة التحليل النفسي[1].

٢ ـ التورُّطُ في النص:

إن التشديد، كما فعلت سارة كوفمان، على أن " قراءة فرويد، وهي قراءة قابلة للتأويل قدر ما هي متعددة المعاني (...)، تبقى قراءة هيرمينوطيقية وموضوعاتية " (ص ١٣٤)، هو تشديد لا يمكن أن يكون إلا قليل الصرامة وقليل السلامة في الوقت نفسه (ومؤلَّف فرويد عن **غراديفا** يعود إلى سنة ١٩٠٧). ذلك لأن هذا التأويل يرتكز أولا على التلخيص من أجل الاشتغال بالخطوط العريضة للتنظيم الاستيهامي ـ ويمكن أن نقول: بالكلمات الرئيسة في الجملة ـ؛ لكننا سنجده يشتغل، في ما بعد أو في الوقت نفسه، بالنص في حَرفه، أي بحَرفية النص التي لا يمكن أن تكون من دون دلالة ـ ليس هناك اشتغالٌ بالصفات والنعوت فحسب، بل هناك اشتغالٌ بالكلمات ـ المفاتيح، وبالتركيب، وبالتقطيع، وصولا إلى الفونيمات (الوحدات اللفظية) والغرافيمات (الوحدات الخطية) التي

١ـ أما جان بيلمان ـ نويل، فقد حاول في السنوات اللاحقة، ومن خلال كتابه: غراديفا بالمعنى الحرفيِّ (منشورات فرنسا الجامعية، ١٩٨٣) أن يمارسَ نظرًا أكثرَ انتباها إلى هذه التأثيرات النوعية ـ هل ينبغي لنا أن نقول: التأثيرات " الأدبية "؟ ـ التي تمارس الإغواء على لاوعي القارئ، وتستنفره، وتدفعه إلى التدخل. (المترجم).

عن طريقها يتحقق تدوينُ اللغة داخل كلِّ واحدٍ منَّا. وداخل تلك النقطة الحساسة التي يحصلُ فيها اللقاء بين الجسد والنفس.

ولنكن أكثر وضوحا في شأن هذا الموضوع: حتى لا نسقط في أخطاء الهرمينوطيقا القديمة ـ التي كانت تقوم بنقل المعادلات الرمزية، أي أنها تقوم بترجمتها، ثم تعمل على فكّ شفراتها، لتنتهيَ إلى تقييمها ـ، فإن التأويل هنا يفترض عدة أنواع من الأنشطة التي ترتبط بطريقةٍ وثيقةٍ بالعديد من المجالات بأبعادها المختلفة.

وبخصوص هذه الحقول. فإن المقياس قد يمتد من الأعمال الكاملة، مرورًا بالمؤلفات التي قد نأخذها على انفراد أو بالمقاطع التي قد نخضعها للملاحظة المجهرية، وصولا إلى السطر الواحد. ولا مفارقة في هذا الأمر، إذ يكفي التفكير في ذلك البيت الواحد (monostiche) المشهور عند أبولينير، وعنوانه: الشاعر المنشد (Chantre):

Et l'unique Cordeau des trompettes marines.[1]

(وذلك الوتر الفريد في الأبواق البحرية).

والشيءُ الأساسُ هنا هو أن نضعَ سياجا للنص الذي نريد أن نقرأه، وأن لا نجعله يفيض على الخارج، بل أن يفيضَ على الداخل، إذا أمكننا القول، أي على داخله الذي يُعتبَر مقدَّما نوعا من الفيض بفضل الاختراقات اللاواعية. والشيء الأساسُ كذلك هو أن نرسم للفضاء حدودًا من أجل تحديد المسالك، ومن أجل

١- قد نلهو قليلا. فندوِّن بعض الهوامش: هناك شاعر، وهناك ما يسمى بالبيت الشعري الواحد. وهناك آلة موسيقية بوتر واحد؛ وقد ندوِّن بعض الأصداء:

Cor d'eau / Corps d'eau ; trompes de mer / trompes de mère ; cordon ombilial, naissance ; marine: Amnios / Venus sortant des eaux, etc.

مضخة المياه / جسد الماء؛ أصداف البحر / أصداف الأم؛ حبل السرة، ولادة، أسطول بحري: كيس الجنين / فينوس يخرجان من الماء....

إدراك هذه التعالقات بين المدلولات وأصداء الدوال (في حالة النفي أو في حالة القلب)، ومن أجل إدراك هذه التيارات السريعة التي لا يمكن تجنبها إلا إذا كنا نستعين بزورق للإنقاذ يقينا من الدوخة والدوار. وباختصارٍ، فالشيءُ الأساسُ هنا أن نُحسنَ الإصغاءَ من أجل أن نتدخل: وهذا ما يسمى بـ: inter – preter؛ وهو ما يفضل ر. ماجور[1] أن يسميه: entre – preter.

والمشكلة هنا مضاعفة. وذلك لأننا نقوم، من جهة أولى، بالربط (أي بخلق روابط غير متوقعة ومستحدثة) بين تمثلاتٍ منفصلة في الظاهر، ونقوم بوضع مونتاج للقيم (بالمعنى اللساني)، ونرفض التمييز بين نظام المفهمة ونظام الإدراك الحسي، ونخلق تعارضا أو انسجاما بين الكلمات ـ الأشياء والأشياء ـ الكلمات: بمعنى أننا نعالج النص بوصفه حلما نريد أن نستخرجَ منه التراكيبَ المضمرة، مع أنَّ مَنْ يعود منَّا إلى المعاجم الثقافية لا يشكل إلا استثناءً ("الامبراطور هو الأب"، يقول فرويد حريصًا أكثر مما نظن على الرموز الثقافية؛ نحيل على كتابه: **تفسير الأحلام**، الفصل السادس). ومن جهةٍ أخرى، فإننا نقوم بما يقوم به المتحلِّلُ ـ بمبادرةٍ منه أو باقتراح من المحلِّل ـ: نقوم بالبحث في تلك الترابطات، في ما يأتي لينضافَ تلقائيا إلى عنصرٍ لافتٍ للنظر، بفعل طابعه الغريب، أو بفعل تفاهته القصوى (من مثل: "سيدة بشوارب كبيرة" / شخصية "بدون ملامح خاصة").

وسيصرخ القراء المتحفظون: ماذا تقصد؟ وإذن، مَن سيتولى أمرَ هذه الترابطات؟ أتقول إنه من دون ترابطات لا وجود للمعنى، ومن دون مريضٍ لا وجود للترابطات، أليس هذا نوعا من الاعتقاد بالشعوذة! ليس الأمر كذلك أبدًا: ذلك لأن الناقد هو مَنْ سيتولى أمرَ هذه الترابطات. ولا داعي إلى الكشف عن الخدعة، فلا وجود لبحثٍ علميٍّ لا يتدخل فيه الباحث (ومن هذا الأمر وضع هايزنبرغ قانونا يشمل لا الخيالَ فحسب، بل وتلك "الأشياء" المحددة بطريقةٍ

١- روني ماجور: الحلم بالآخر، دار: Aubier Montaigne، ١٩٧٧.

دقيقة، وتكون قابلة للقياس، من مثل الذرات الفيزيائية). فالناقد يترابط مع ما يتألف منه هو بوصفه ذاتا، ولهذا فهو لا يُنشيء الترابطات بطريقةٍ اعتباطيةٍ: بل إنه ينشئها بواسطة استيهاماته من دون أن يسقطَ في التخيُّل (الفانتازيا). وذلك لأنه يمتلك بعض التقنيات التي يمكن اعتبارها، إلى هذا الحد أو ذاك، قواعد للتوضيع[1] objectivation ـ وهنا يحضر شارل مورون مرة أخرى ـ؛ ولأنه بإمكانه أن يوظف لحسابه الخاص ذلك القانون الذي يقول بكونية اللاوعي وشموليته. وفضلا عن ذلك، وهذا ما لا ينبغي لنا أن ننساه، فإن اللذة التي نشعر بها عندما نسترجع النص في قراءتنا لا تتوقف على فكّ الشفرة والتعرف إلى المعنى فحسب، بل إنها تتوقف بالقدر نفسه على هذا الإدراك المتميِّز لهذا النوع من العمل (التكثيف أو التحويل مثلا)؛ ويعني هذا أن الناقد لا يطمح إلى إعادة إنتاج دلالةٍ جديدة فقط، بل إنه يستهدف إعادة بناء ذلك الإعداد أو التهييء الذي يسميه بودلير بـ " سحر الاستذكار"، ويسميه رامبو بـ " خيمياء الفعل ". وربما ينبغي لنا في هذا الإطار أن نسجل وجود تأخرٍ عند القراء ـ النقاد مقارنةً بالقراء ـ المحللين الذين يعرفون من زمنٍ بعيدٍ بأن أهمية النص ـ وقد تكون هذه مجرد ذريعة تبرِّر ملاحظاتهم؟ ـ تكمن داخل صيرورته، وداخل تسلسله وترابطه؛ والأدباء في أغلب الأحيان لا يطمحون إلا إلى إيجاد حلٍّ وتوفيره لما اعتبروه أحجيةً.

صحيحٌ (يا للأسف) أنَّ أول شيءٍ تراه طائفة من الهواة في التحليل النفسي هو هذه القائمة من الرموز: فكلُّ شيءٍ أسطوانيٍّ إلا ويبدو لهم قضيبا (وقد يبدو فالوسا Phallus !)؛ وكلُّ شيءٍ مُقَعَّر، فهو ثديُ الأمِّ؛ ويحصل التردد في أمر هذه القبعة الرخوة التي تذهلهم بازدواجها المتناقض ! وهكذا، فإننا لا نقوم بتحليلٍ نفسيٍّ مُخْتَزِلٍ للنصِّ إلا لأنَّ معرفَتَنا بالتحليل النفسيِّ مُخْتَزَلَةٌ. لكن مواطن

١- لقد تحدثنا قبلا وقلنا بأن التأويل يقتضي التكوين في مجال التحليل بالنسبة إلى الناقد، بالطريقة التي تقود إلى القول بأن الناقد هو هذا القارئ الذي يزعم (علانية وصراحة) بأنه هو هذا السويُّ الذي ينتمي إلى جمهور معين من القراء، ويفتخر بقرائه الخاصين وبردات أفعالهم النموذجية.

الضعف عند القرَّاء لا تحتاج إلى دليل، إلا إذا كان الغرض هو فضح عديمي الاختصاص والكفاية: ذلك لأن الاختلاف الحقيقيَّ لا يكون بين مَنْ أحسنَ فك الشفرات ومَنْ أساءَ فعلَ ذلك، بل إنه يكون بين أولئك الذين يستعملون النصَّ لفائدة النظرية وأولئك الذين يستعملون النظرية لفائدة النص.

أيكفي أن نذكر هذا الاعتراف الذي يتصدر تلك القراءة في قصة: La Marquise d'O: " لا شيءَ يسمح للمحلِّل النفسي بأن يلتزمَ بمثل هذا المنهج. إلا أن يُقاسِمَ قُرَّاءَهُ هذه اللذة التي استطاع أن يختبرَها وهو يكتبُ على هامش نصٍّ بطريقته التعبيرية الخاصة به."[1].

أم يكفي أن نذكرَ هاتين الجملتين الطويلتين اللتين تؤطران تقاطعا طريفا بين رواية: **الغريب** ورواية: **السقوط** (وهما معا من روايات ألبير كامو):

" في هذه المسافة ما بين قراءة الكاتب والانصراف عن قراءته. يكون كلُّ واحدٍ منا في انتظار شيءٍ ما؛ والأكثر من ذلك، فهو عندئذ يملك نظريةً توجِّه انتظارَه، عن وعيٍ أو غير وعي (...). ذلك لأن قدرةَ الكاتب على أن يَضع تشخيصا بهذا الشكل الدقيق والمضبوط للمرض عند الفرد الأوربي لَدليلٌ على عبقرية كامو."[2]

وهكذا، فإن "الكتابة على الهامش" تكون كاشفةً، تشبه هذا السعي إلى "التعبير" بطريقةٍ شخصيةٍ، وتشبه هذا العزمَ على تصوير نوع من الرجال ينتمي إلى عصرٍ معين: وبهذا، فإن جاك حسون ومسعود خان يقترحان على القارئ العديم الإلمام مسالكَ هي غير منتظرة ومثيرة، مع أن ما يقودهما بكل شفافية هو هذا الخيط الناظم الغريب عن الاهتمامات التي تُعتبَر أدبيةً.

١- جاك حسون: متغيراتٌ في التحليل النفسي للموضوعة الجينيالوجية عند هاينريش فون كلايست، مجلة: Romantis، عدد٨، نونبر ١٩٧٤، ص٥٤.

٢- مسعود خان: من العجز إلى الانتحار، المجلة الجديدة للتحليل النفسي، عدد ١١، ١٩٧٥، ص١٥٥ ـ ١٨٠.

ومن هذا النوع، هناك نموذجٌ مقبولٌ ظهرَ قبل سنوات، وهو بلا شك ذلك الذي قدَّمه جاك لاكان في: **محاضرة عن الرسالة المسروقة**، وبه افتتحَ بطريقةٍ رمزيةٍ مؤلَّفه: **كتابات**؛ وهو افتتاحٌ ذو دلالة بما أن دورة الرسالة المشهورة، التي تنطلق من الملكة (ونحن لا نعرف من أين أتتها الرسالة) إلى الوزير ثم إلى دوبان، تسمح بتحليلٍ جوهريٍّ: ذلك لأنه تحليلٌ لِتداول " الدال " بوصفه مكوِّنا للذات. فهذه قراءة " تقودها بطريقةٍ جيدةٍ تلك النظرية التي توجهها"، على حدِّ تعبير مسعود خان. وغايتها توضيح مواقف مذهبية هي مجردة ومتجددة؛ لكن في طريق هذه القراءة، نكون أمامَ عددٍ وافرٍ من الجزئيات التي تساهم في الاستدلال لكنها التي تخضع للنظر بمهارةٍ باهرةٍ ـ وهذا أمرٌ لا يثيرُ الدهشة ما دام صادرًا عن هذا الهاوي الذي يملك ثقافة عالية، وعن هذا الأستاذ الذي سيسجل على الواجهة المزخرفة لمدرسة باريس الفرويدية تلك الحكمة السقراطية بعد أن أضاف إليها ما يجعلها مكتملة: "لا أحدَ يدخل إلى هذا المكان إذا لم يكن مهندسا أو أديبا".

٣ ـ من الترابطات إلى " التراكبات " (مورون II):

في الجزء الأول من تلك القراءة في **الرسالة المسروقة**، يقترح جاك لاكان بطريقةٍ سهلةٍ نموذجا[1] للتدخل في المسارات المنتجة للمعنى؛ ومع ذلك، فهو لا يريد لنفسه أن يكون نموذجا مُخَصَّصا للنقاد ـ وهذا أمرٌ سارٌّ، وذلك لأنه لاشيءَ ملتبسٌ أكثر من هذا الـ " نموذج للأشياء"، سواء كان نموذجا جيدًا أو سيئا. لنوضحْ، أولا، أن تلك الخاصية عند إدغار بو التي تجعل من حكايته نوعا

١- يمكننا البحث عن قراءةٍ نموذجيةٍ أخرى، كتلك القراءة التي أنجزها سيرج لوكلير في تحليله المشهور " للحلم بوحيد القرن " (في كتابه: التحليل النفسي، سوي، ١٩٦٨، وأعيد طبعه سنة ١٩٧٥، ص ٩٧ ـ ١١٧)؛ وإن كان الأمر في هذه القراءة بنص أدبي (لكن من دون أن يخلو الأمر من ثراءٍ شعريٍّ !)، فإنها القراءة التي تراعي هذا الإلحاح على " الحرف " ـ بمفهومه اللساني الذي يتجسد في الدالِّ الصوتيِّ ـ الخطيِّ.

من البحث الذي يحصل فيه الكثير من التشابه بين عمل المُحقِّق وعمل المحلِّل، هي نفسها الخاصية التي ستنبهنا إلى مزالق أيِّ محاولة تريد، من دون تبصرٍ، إعادةَ إنتاج نموذج جاك لاكان في التفكيك. ولنلاحظْ، ثانيا، أننا نملك في الحقل المجاور نظيراً لهذا النموذج: إنها أعمال فيليب لوجون عن ميشال ليريس[1]؛ وخاصية هذه الأعمال مضاعفة، ليس لأنها أعمالٌ تدرس نصوصا أوتوبيوغرافية فحسب، بل لأنها أعمالٌ صادرةٌ عن كاتبٍ يهتم كثيراً بالتحليل النفسي، وأخضع نفسه للتحليل الذاتي، وجعله تخصصُه في الجينيالوجيا أكثرَ قابلية للتأثر بخطاب الآخر.

لقد دَوَّنَ ليريس أحلامه في كتاباته، وأفضى إلى الجمهور بعيِّناتٍ من الترابطات الحرة في شكل معجم (وخاصة في المؤلَّف الذي يشير عنوانه إلى طريقة الجناس التصحيفي: Glossaire j'y serre mes gloses. ولم يكن يكفُّ عن تأليف حكاياتٍ مجتزأةٍ من حياته من خلالها يَعرضُ الاشتغالُ اللغويُّ للغة خيوطا توجيهيةً قويةً هي على خلاف ما قد نجده في أيِّ كرونولوجيا. وبهذا نكون، إذاً، أمام وضع جديدٍ مقارنةً بما نجده عادةً في الأدب. وهذا لا يمنعنا من أن نَعتَبِرَ أن ما انتهى إليه هذا الكشفُ الذي أنجزه فيليب لوجون، وما انتهت إليه القراءةُ تحت أضواءٍ كاشفةٍ، وما انتهى إليه التشابكُ وإعادةُ التشابك، هو هذا العمل الذي يُعَدُّ من أخصب الأعمال التي قدمها ناقدٌ في السنوات الأخيرة. وعرضا، يبدو من الواضح أن ها هنا نصوصا، صادرةً عن كاتبٍ له صلةٌ مباشرةٌ بالتحليل النفسي، لا يمكن التقرُّب منها من دون كفايةٍ مزدوجةٍ؛ تماما كما لا

١- من أعمال فيليب لوجون التي تناولت ليريس بالقراءة: قراءة في ليريس (١٩٧٥)؛ الميثاق الأوتوبيوغرافي (١٩٧٥، ص ٢٤٥ - ٣٠٧)؛ أنا أيضًا (١٩٨٦، ص ١٦٤ - ١٨٠). وقبل ذلك، كانت هناك دراسة للمحلل جان بايتست بونتاليس في كتابه: بعد فرويد (١٩٦٥، ص ٣٠٠ - ٣٢٤). (وقد طوَّر جان بيلمان - نويل هذا النوع من القراءات في كتابه: بيوغرافيات الرغبة الصادر عن منشورات فرنسا الجامعية سنة ١٩٨٨). المترجم.

يمكن أن نقرأ رائعة جويس: **يقظة فينيغان** أو أشعار إزرا باوند إذا كنا لا نتقن إلا اللغة الإنجليزية. وما سيترتب عن ذلك في المستقبل هو أن الاختصاصيَّ في الأدب سيكون ملزما باكتساب كفايات المتحلِّلAnalysant.

وهكذا، فإن عملَ لوجون، علاوةً على جودته الخاصة، لم يكن مقنعا بالشكل الكافي إلا لأنه استفاد من خزَّان الترابطات المعجمية والوقائعية في الوقت نفسه، وهو القاموس نفسه الذي نجح ليريس في استثماره وهو يقوم بتحليله الذاتي الخاص، وهو القاموس الذي له فضلٌ آخر في أن يوفر في الوقت نفسه تلك الصياغة الأدبية وتلك الصياغة اللاواعية، وهما معا غير قابلين للانفصال.

إنَّ وضعَ الناقد بعيدٌ عن أن يكون دوما بمثل هذا الارتياح، وهذا أمرٌ لا يحتاج إلى برهان. لكن هناك مصادر أخرى يمكنها أن تُخفيَ هذا الخصاص ولو مؤقتا. ومنها حالتان خاصتان (وقد سبق ذكرهما) تستحقان الحضور. والحالة الأولى التي أبانت عن إمكاناتها هي حالة **الأحلام الأدبية** التي نالت، على سبيل التمثيل، اهتمام كلٍّ من مارت روبير وهي تدرس فلوبير (في كتابها: **رواية الأصول وأصول الرواية**، طبعة ١٩٧٢، وطبعة ١٩٧٧، ص٣٠٦)، وآلان بوزانسون وهو يدرس الرواية الروسية (في دراسته: **حكاية الأنا وتجربتها**، ١٩٧١، ص١٠٧)، وأوكتاف مانوني وهو يدرس حلم بودلير الذي كان موضوع تحليلٍ عند ميشال بوتور (أوكتاف مانوني: **مفاتيح للمتخيَّل أو المشهد الآخر**، ١٩٦٩، ص ٢٦٣ ـ ٢٧٤)[1]. والحالة الثانية هي التي لم يتحدث عنها المحللون النفسيون (والسبب هو أن المادة الخام غير مألوفة لديهم)،

١- جان بيلمان ـ نويل: "ماذا عن التحليل النفسي لحلم سوان؟". مجلة: الشعرية (الفرنسية)، عدد٨، دجنبر ١٩٧١؛ وقد نشرت الدراسة بعد ذلك في كتاب: نحو لاوعي النص، منشورات فرنسا الجامعية، ١٩٧٩، ص ٢٩ ـ ٦٣.

ولكنها الحالة التي يمكن أن تكون في غاية الأهمية لأنها تعمل على إسناد النص إلى تاريخه الداخليِّ الخاص: تاريخ **المُسوَّدات**[1].

وفي ما يتعلق بالأغلبية الكبرى من النصوص الأدبية، وكيفما كان جنسها، فإن منهج التراكبات الذي ابتكره شارل مورون هو الذي ينبغي لنا الاستناد إليه قبل أيِّ شيءٍ آخر. فقد سبق أن سرنا على نهج جيفري ميلمان في مقاله بمجلة: الشعرية (الفرنسية، عدد ٣، ١٩٧٠) سعيا إلى إبعاد الحضور الملحاح للكاتب، وحان الوقت الآن لنسيرَ على نهج هذا الناقد الأمريكي الذي وضع على الوجه الأكمل وصفا لآلية التراكبات. وهكذا، فإن شارل مورون يلتقط من قصائد كثيرة عند مالارمي كما من تراجيديات راسين تلك الـ " شبكة من الصور الثابتة"، ومن الحالات النفسية التي تبدو كأنها " تتكرر من قصيدة إلى قصيدة، وتخترق، مثل قُطْر الدائرة، المنطق " النَّثريَّ " للمؤلَّفات (ص٣٧٣)؛ وفضلا عن ذلك، فهو يصرِّح بأن " الصورة البلاغية تكون واعية، لكن الفكر الذي يُؤلِّفها يكون أقلَّ وعيا بشكلٍ كبيرٍ" (نفسه، ص ٣٧٤). وميلمان هو مَنْ قَرَّبَ هذه " النقط الملحاحة الثابتة " من تلك النقط العُقديَّة عند فرويد التي بواسطتها يَنتظمُ التشييدُ الثانوي، مع الإشارة إلى أنه بفضل الشبكة (الترابطية) " لا يأتي القفز إلى ما هو ضمنيّ عن طريق الترجمة الرمزية، بل عن طريق التحويل الذي يجري على سطح الكتابات." (ص٣٧٥). فالناقد النفسي " من مثل دوبان (أو فرويد)، يبدو كأنه يقوم باكتشافاته بالتركيز على منطقةٍ لم نكن نفكر حتى في مجرد النظر إليها: ولا يتعلق الأمر بالتركيز على النصوص، بل على تلك اللعبة الغريبة من الترجيعات الصوتية التي تنشأ بين مختلف المتواليات النصِّية " (ص٣٧٧). وبخصوص هذه الصيغ، ليس هناك من مآخذ.

١- جان بيلمان ـ نويل: النصُّ وما قبل النصّ، لاروس، ١٩٧٢، ص ١١٤ ـ ١٣٠؛ وهناك " قراءة نفسانية في مسودة بول فاليري"، ضمن كتاب: دراسات في النقد التكويني، فلاماريون، ١٩٧٩، ص ١٠٣ ـ ١٤٩؛ وهناك العدد ٥٢ من مجلة: الأدب (الفرنسية)، دجنبر ١٩٨٣..

غير أنه من الممكن أن نمنحَها حمولةً أكثرَ اتساعا. وذلك لأن التراكبات تسمح، عندما تكون بين القصائد أو بين المسرحيات، بإعادة بناء الصلة و"المنطق" اللاواعيين اللذين يضيئان ما بين تلك الوحدات ـ الاستعارات أو الأدوار؛ فقيمةُ المعنى لا تكمن في هذه الوحدات مأخوذةً في انفصالها عن بعضها البعض، بل إن هذه القيمة تكون وليدة هذه الإضاءة التي تؤدي إلى تطابق تلك الجوانب التي تعكس في كل لحظةٍ أثرَ الدلالة. وهذا هو التنظيم (المرن بطبيعة الحال) الذي نكتشفه عن طريق الوحدات الموضعية الثابتة، والذي يبقى مستقلا عن ما يريد التركيبُ السطحيُّ أن يقوله بطريقة مباشرةٍ، هنا والآن: فمهما تنوعت شخصياتهم، فإن أرميون وأغربين وفيدرا هي شخصياتٌ تُديرُ الصراعَ نفسَه. وهنا نجد هذا المنهج الأولي: أنْ نرفض ذلك المعنى الذي يظهر للعيان، من أجل الكشف عن هذا الترابط الخفيِّ. ونحن نمتلك متغيِّرين: قائمة الخطابات، والصنف الذي تنتمي إليه الظاهرة المتكرِّرة،؛ وتبعا لهذا أو ذاك، تتحرك مختلف الألاعيب. وشارل مورون يعملُ في إطار الأعمال الكاملة: فهو يُقابل (" يُراكبُ") بين المؤلَّفات، وهي نفسها تكون بأبعادٍ متغيِّرة؛ لكن ما ينجزه بين ثلاث سونيتات أو بين ثماني تراجيديات يمكن أن نقوم به، بل ينبغي لنا القيام به، بين اللحظات الدرامية، أو بين أوصافٍ من المحكيِّ نفسه (ولو كان بطول رواية: **البحث عن الزمن الضائع**، أو بطول حكايةٍ من أربع صفحات)، أو بين جملٍ من مشهدٍ أو من حلقةٍ، أو بين مقاطع شعريةٍ أو أبياتٍ شعرية من قصيدة.

وفي الواقع، ألا يمكن لهذا الصدى بين القوافي، ولهذا الاصطدام بين المدلولات المتنافرة في الظاهر الذي يُحدثه التقاربُ بين المقاطع المتكرِّرة، أن يكون نواة تلك الشبكة؟ وبالطبع، فالأمر يتعلق بحالةٍ بَيْنِيةٍ، لكنها من النظام نفسه الذي أَلِفْنَا أنْ نصادفه عندما نقرأ الشعر. وقد نتساءل: وما هو موضوع هذا التراكب؟ أهو الصور البلاغية أم الجوانب النفسية أم الأشكال الفضائية أم متواليات من التحولات الواقعة أو المسرودة (الحبكة)؟ وما علمي

أنا بذلك؟ ما أعرفه هو أن القيم المشار إليها لا تتحقق إلا بهذه العملية التي تجري أمام عينٍ شديدة الانتباه ـ تلك العين التي تُحسِنُ " الإصغاء " ـ : بعملية إدماجها داخل كتلٍ استيهاميةٍ حيث سيكون من الممكن أن نعزل عن طريق التصفية نواةً لاواعية. وهذا ما يقال عادة، لكنه لا يكفي : ذلك لأن اللاوعي، وهو يشتغل في إطار السيرورات الأولية، يعالج الكلمات على أنها أشياء، ويرغمها على الظهور من خلال إطارها الماديّ (أصوات، خطوط) قبل أن يستخدمها بوصفها موضوعاتٍ ثقافية (خاضعة للمعجمة أو للتقعيد النحوي)؛ ولهذا سيكون من الملائم أن نراقب مدلولية ذلك. وهل سنقوم بملاحظة التراكب بين أسماء الأعلام أيضا (وهي مبدئيا خالية من المعنى)، أو بين هذه التكرارات في الفونيمات (الجناسات الاستهلالية،...)، أو بين آثار الطباعة (حروف بارزة، حروف مائلة، بياضات)، ومن دون أن ننسى البعد التركيبي في الدال : ذلك لأن الإرداف أو الاتباع يخضعان لإيقاعات متميزة، ويخلقان روابط ذات شدة مختلفة، وأزمنة الفعل وأصواته تأتي مغطاة بألوانٍ متغيِّرة، وحروف التعجب نجدها تتحايل على الانفعالات، وحتى نَفَس القارئ فإنه يكون موظَّفا في تقطيع النص.

٤ ـ إنجازات وتصورات:

في فرنسا، نجد هذا كله مُطَبَّقا في كتبٍ ومقالاتٍ حديثة، وينبغي لنا أن نشيرَ وأن نتأسفَ على عددها المحدود : إن ضرورة امتلاك كفاية مزدوجة أمرٌ يؤدي إلى انتقاءٍ سيءٍ؛ ودون أن يتعلق الأمر بوضع قائمةٍ للفائزين، فهناك بعض الأسماء التي يبدو أنَّ لها دلالة (وأعمالها مذكورة في بيبلوغرافيا بعد خاتمة الكتاب). ولكن هناك توضيحٌ يفرض نفسَه مُقدَّما : لا توجد أيُّ روابط بين كل

هؤلاء الذين يشتغلون في غياب المؤلّف[1]، باستثناء علاقات شخصية ومتفرقة؛ فلا وجود لـ " مدرسة " ولا مجلة متخصصة، بل كانوا ولا يزالون منعزلين: أي أنهم جنودٌ غير نظاميين، ينقصهم التكوين المتجانس، فهم بلا فرضياتٍ مشتركة، وكل واحدٍ منهم يُعيدُ ابتكار منهجه، وأحيانا في كل مناسبة، وهو الأمر الذي يسمح بفيضٍ فوضويٍ ملائم للابتكار، لكنه يكون أقلَّ قدرة على إحداث حساسياتٍ. وفي الحقيقة، فإن ما ينقص أكثر هو المقترحات النظرية والبرامج المنهجية الملائمة؛ ولدينا إحساسٌ بوجود فجوة بين جرأة التأويلات أو القراءات وتواضع التصورات.

غير أنه إذا كان لابد من ذكر نقادٍ مشهورين، فينبغي لنا أن نعترف بأن شهرتهم قد تأسست في مكانٍ آخر: ذلك أن رولان بارت، مثلا، الذي كان، في كتابه: **ميشليه بنفسه** (١٩٥٤)، يتبنى اتجاها ينتمي إلى ما " قبل مورون"، وكان في كتابه: **عن راسين** (١٩٦٣) يبحث، على حد قوله، عن تلك " الأفكار القهرية"، فإنه هو الذي سيتميز عن مورون، وبطريقةٍ واعدةٍ، من خلال ذلك التصريح الذي كان جريئا في ذلك الوقت: "إن التحليل الذي نقدمه هنا لا يخصُّ راسين إطلاقا، بل إنه يخصُّ بطلَ راسين فقط؛ ذلك لأنه تحليلٌ يتجنب ذلك الاستدلال الذي ينطلق من العمل الأدبي نحو المؤلّف، أو من المؤلّف نحو العمل الأدبي" (ص٩). وبعد ذلك، سيبدأ رولان بارت شيئا فشيئا في شَقِّ طريقٍ آخر. وهكذا، ففي قراءته البارعة لقصة: **سارازين** (في كتابه: **S / Z**، 1970)، لن تساهم المفهومات التحليلية إلا مساهمة تكميلية، لأنها تأتي موزَّعة بين " الشفرات التأويلية " و" الشفرات

١- نشير هنا إلى عمل متميز وذي طابع هجين مونتاجه نفسه لافت للنظر، وعن قصد: إنه عمل أندري غرين وهو يدرسُ أحد أعمال بوشكين: La dame de Pique، في دراسةٍ بعنوان: L'illusion ou la dame en jeu (المجلة الجديدة للتحليل النفسي، عدد ٤، ١٩٧١)؛ فمن خلال عنوان داخلي: دروس النصٍ، نجد غرين يستهدف قراءة المحكيِّ قراءةً محايثة جدًا، ثم يشرع في بحثٍ - من نصٍ للآخر - يقابل فيه بين النتائج التي وصل إليها وبين الرواية العائلية للكاتب الروسي. ولكل قارئٍ أن يجنيّ الرحيق من المكان الذي يناسبه.

الرمزية " : يستدعي رولان بارت القاموس اللاكاني (نسبة إلى جاك لاكان) من أجل تطويعه وتجميده في لغةٍ واصفةٍ، فيبدو اللاوعي، في النهاية، كأنه فَقَدَ، في نظره، كلَّ قدرةٍ على التأويل أمام جماليات المتخيَّل (في كتابه: **رولان بارت بقلم رولان بارت**، ١٩٧٥). ويبقى أن بارت كان من الأوائل الذين استخدموا اللغة النفسانية، وبدرجةٍ متفوقة، و" كأنها لغة طبيعية"، وكأنه ليس بوسع الناقد، إذا كان إنسانا أمينا، أن يتجاهلَ هذه اللغة في هذا الثلث الأخير من القرن العشرين.

أما مسار سيرج دوبروفسكي فقد كان عكس ذلك بشكلٍ من الأشكال: فقد انطلق من مكانٍ آخر (من وجودية جان بول سارتر)، لِينتهيَ إلى التحليل النفسي، وبقدرٍ كبيرٍ من التشدد. وكتابه الرئيس الذي كرَّسه لدراسة: **الكتابة والاستيهام عند بروست** (١٩٧٤، وعنوانه الفرعي: **مكانُ كعكة المادلين**)، هو كتابٌ أراده أن يكونَ ـ وهو كذلك ـ " بحثا نفسانيا " في تجربة كعكة المادلين: "وأضيف على الفور: "بحثا نفسانيا " في النص. ففي سلة المهملات، أترك للآخرين بروست وشذوذه الجنسي. وكما فعل فرويد أمام رواية: **غراديفا** لصاحبها جينسن، فنحن أمام كِتَابٍ، ولا شيء غير ذلك. وهذا كافٍ بكثير." (ص٢١). وهكذا، فنحن أمام قراءةٍ تشتغل (تنضج وتتطور)، وتنصبُّ على دراسة " أدبية العلامة " من أجل إسنادها إلى الرغبة، وأمام قراءةٍ ترهف السمع إلى الاستيهامات من أجل إدراجها في " عُصَاب"، وتدعو النقدَ النفسانيَّ إلى أن يدرسَ " **شعرية اللاوعي** ".

بشكلٍ من الأشكال، وللمرة الثانية، يقودنا بروست، بعمله الكبير الذي يوضح بالضبط كيف يُكتب هذا النوع من الأعمال، إلى مشروع أوتوبيوغرافي. ولهذا، فإننا لن نعود إلى روسو: فجان ستاروبنسكي وفيليب لوجون[1] يُعتبَران،

١- نضيف مقالين عند فيليب لوجون، أحدهما سابق والآخر جاء لاحقا بعد كتاب: الميثاق الأوتوبيوغرافي. فهناك مقالة عن بروست تحت عنوان: "الكتابة والجنس" في مجلة: أوربا، فبراير مارس ١٩٧١؛ وهناك مقالة عن روسو: "المشط المكسور، مجلة: الشعرية (الفرنسية)، عدد ٢٥، فبراير ١٩٧٦.

كما تقدم، من هؤلاء النقاد الذين يتكلمون لغة فرويد " بكل تلقائية"، وإن كانت لغاتهم متعددة. وإذا تركنا جانبا هذا الخطاب الأدبي الخاص بـ **اعترافات** روسو حيث يحيل محفل التلفظ صراحةً على الكاتب، فإننا سنصادف دراسات من أصنافٍ متنوعة جدًا. هناك مَن دَرَسَ المتوالية الروائية، من مثل: جين بيم[1] في دراستها لرواية: **الفرسان الثلاثة**[2]، ومن مثل: ريشار دوران - يوكيل[3] في دراسته للسلسلة الروائية: **الملابس السوداء** للكاتب بول فيفال؛ وهناك مَنْ دَرَسَ موضوعةً محددة في عملٍ أدبيٍّ معين، من مثل: جان بيلمان - نويل[4] الذي تناول موضوعة " البرتقال " في رواية ستاندال: **La chartreuse du Parme**، ومن مثل: ميشال - فرانسواه ديميت[5] في تناول موضوعة " امرأة من الحَجَر " عند لودفيج تيك؛ وهناك مَنْ دَرَسَ قصيدة معينة، من مثل: جين بيم التي درست قصيدة للشاعر بودلير، ومن مثل: إيف غوهين الذي تناول قصيدة للشاعر هوجو وقصيدة للشاعر ميشو؛ وهناك مَنْ دَرَسَ جنسا من أجناس الأدب، من مثل: جان بيلمان - نويل الذي درس الحكايات الخرافية عند جول فيرن وتيوفيل غوتييه؛ وهناك قراءات في الروايات، من مثل: جان بيير كورنيل في قراءته لروايات جان لوران، ومن مثل: قراءات ناعومي شور وأندري تارج في أعمال موباسان... وأخيرًا، نشير إلى مارسيل ماريني، لأن اهتماماته المنهجية تتميز بالدقة، وخاصة في مقالاته التي كرَّسها لـ **شياطين** الكولونيل شايبر.

---

1 - Jeanne Bern, «D'Artagnan, et après (Lecture symbolique et historique de la «trilogie» de Dumas)», Littérature n° 22, 1976.

٢- رواية: الفرسان الثلاثة صدرت سنة ١٨٤٤ للكاتب الفرنسي ألكسندر دوما (المترجم).

3 - Richard Droin – yokel: Les signifiants du désir dans Les Habits Noirs de Paul Féval, Littérature, N: 01/1976.

4 -Jean Bellemin – Noel: Le motif des orangers dans la Charteuse de Parme, Littérature , N: 5, 1972.

5 - Michel – François Demet: L'expérience de la folie et le fantasme de la femme-de-pierre chez L. Tieck, Romantisme , N: 15, 1977.

ولا يتعلق الأمر هنا إلا بمسارٍ تمثيليٍّ لبعض الأعلام الذين كشفوا بعض الثغرات (ماذا عن المسرح؟ ماذا عن المحاولات الأدبية؟ ماذا عن النصوص السابقة على القرن١٩؟...إلخ). ولهذا لا يمكن أن نقف بأحسن شكل إلا عند مقالٍ نشره مؤخرًا الروائي والناقد برنار بانغو (في عدد يحمل عنوان: **سرّي** من: المجلة الجديدة للتحليل النفسي، عدد ١٤، ١٩٧٦)، وموضوعه هو: **الصورة في سجادة هنري جيمس**. وعنوانه هو ذلك الحرف الإغريقي مكتوبا بخط بارز: Ω، وهذه خطوطه العريضة انطلاقا من هذه الاقتباسات:

" هناك **انحرافٌ** خاصٌ بالمحكيِّ. وأشكُّ شخصيا في أنه قد كان في يوم من الأيام بإمكان أيِّ روايةٍ (...) أن تكون " مُبَرْمَجَةً " مسبقا. ومن أَلِفِهَا إلى يائها، عند مَنْ أَلَّفَها. وأشكُّ في أن لا تكون كتابة " قصة " هي " قصة " مَنْ يتولى كتابتها أيضا. فهي لا تشكّلُ إلا مغامرةً على طريقتها الخاصة." (ص٢٥١).

" لن أعرفَ ما أريد قولَه إلا بعد فوات الأوان (...). فأنا أكتشف، وأنا أكتب، ما أعرفه مسبقا (...). فالعملية لا تنجح إلا (...) إذا لم أستطع أن أقولَ أيَّ شيءٍ آخر غير ما قلته، إلا إذا كان ما قلته هو بالضبط ما أردت قوله، مع أني كنت أجهل ذلك (...). وهذه الحركة المزدوجة للخطية (الاكتشاف) وللتدوير (الاستكشاف) يمكن أن تتقدمَ في شكل " أوميغا " بخط بارز. فالخطان الأفقيان يشيران إلى ما هو خَطِّيٌّ (من الألف إلى الياء). والخطُّ الذي يشكلانه هو متصلٌ تقريبا. ومع ذلك، توجد، من هذا الخط إلى ذاك، قطيعةٌ (...)، وتوجد علامة الدائريِّ، ذلك التقوس الذي يجسِّد الدورة التي من خلالها ينتهي المحكيُّ، الذي انطلق من الاكتشاف، إلى تكرار بدايته الخاصة، إلى الثبات في مكانه." (ص٢٥٢). وهكذا، فإن المعنى السِّرِّيَّ للعمل الأدبيِّ " لا يشكّلُ ذلك العمق الذي يكون المحكيُّ منفصلا عنه، ولا هو باللحمة التي تَضمَنُ التماسك الداخلي لهذا الأخير، ولا هو إطلاقا بمجموعةٍ من الدلالات (المستخرجة بمختلف القراءات النقدية). وإذا أمكن القول، فهو تقوسُ تلك الدلالات الذي بواسطته تشكّل أو

تُعيِّنُ نظاما: تقوسُ الأوميغا. ولهذا، فإن أيَّ محاولةٍ لتسميته ستبقى مشروعةً وغير مجدية في الوقت نفسه." (ص ٢٥٥). وفضلا عن ذلك، فالكاتبُ، وهو يتوهم أنه يُعَبِّرُ عن نفسه، " قد يتصور أنه يبوح لنا بالأسرار، بسرِّه (...). والنتيجة لن تكون أبدًا اعترافا تمكن قراءته من خلال تنميقات النص وموارباته؛ ولهذا السبب، فإنه داخل العمل الأدبي لم يعد الكاتب هو مَنْ يتكلم، بل إنه، بشكل من الأشكال، النصُّ نفسه الذي يتكلم ـ فهذا النص، وهو منغلقٌ على نفسه، يقوم بإبعاد الكاتب (...). فكما أن الحلم هو، حسب فرويد، حارسُ النوم، فإنه من الممكن أن نقول إن النصَّ هو حارسُ الاستيهام، فهو يحتويه، ويضمُّه إليه، ويستخدمه، من أجل أن يكون هو جوهره الخاص به. فاصلا إياه، بهذا الشكل، عن حياة المؤلِّف. ومن هنا، فإن النقد النفسانيَّ لا حظوظ له في الوصول إلى موضوعه الحقيقي إلا إذا انطلق من فرضية: **لاوعي النص** (...)." (ص٢٥٧).

وإذا خضعت هذه الملامح للتأمل، وهي تهمُّ تحليلا أعتبره " جوهريا " (وهو تحليل لم تعمل المائة صفحة السابقة إلا على شرحه وتوضيحه)، فإننا سنقف هنا عند عبارة جوهرية، وربما تأسيسية: **لاوعي النص**[1].

ومنذ أواسط الثمانينيات، حاولت تطوير هذا المنهج، وذلك بالاستناد المنظم إلى فكرتين: في البداية، سيكون أخذ إسهامات التداولية (تداولية الخطاب) بعين الاعتبار أكثر حكمة للتخلص من الحرج الذي تسببه لسانيات العلامة، خاصة وأن

١- يستعير برنار بانغو في: "الصورة داخل السجادة" (١٩٧٦) من أندري غرين (القرين والغائب، مجلة: نقد، عدد ٣١٢، مايو ١٩٧٣، ص٤٠٤) هذه الصيغة. وما له دلالة هو أن العبارة نفسها سيتم تطويرها في المرحلة نفسها عند الناقد جان بيلمان ـ نويل في: النص وما قبل النص، ص١٣٠). فذلك ميلادٌ مزدوج يبرر ما وصلنا إليه في هذه اللحظة. ولابد من التفكير من الآن في التقدم والاستمرار. وهذا ما حاولت القيام به في مجموعة من الكتب: نحوَ لاوعي النص؛ غراديفا بالمعنى الحرفي؛ الحكايات واستيهاماتها؛ ما بين السطور.

ذلك سيسمح بالتعرف إلى أهمية التلفظ (وخاصة عنصر " المتلفَّظ إليه " الذي يستقبل الملفوظات). وبعد ذلك، ينبغي لكل ناقدٍ أن يجد لنفسه كتابة حقيقية، وأن يجد أسلوبه الخاص: ينبغي لكل قارئ يسبح في النص من أجل الإصغاء إلى ذلك الاشتغال اللاواعي، عندما يأخذ القلم ليتوجه إلى الجمهور أن يكتشفَ في نفسه الوسائل (التواطؤ، اللعب، السخرية...) لإعادة نقل هذا الاشتغال نحو لاوعي قرائه. وهذا المجهود هو ثمن ـ اعتمال ـ ينبغي لنا أن ندفعه ليس من أجل دفع العمل الأدبي نحو الهذيان فحسب، بل، إذا أردنا، من أجل أن يبقى النصُّ في حالة هذيان متواصلة.

خاتمة

" لكن ينبغي لنا أن نوقف هذا التحليل، وإلا فإننا سنجازف فننسى أن هانولد وغراديفيا ما هما إلا من كائنات الإبداع الروائي." (هذه هي الجملة الأخيرة التي سجلها فرويد في نهاية كتابه: الهذيان والأحلام في رواية: غراديفا لجينسن).

كيف يمكن أن نَختم، ما دام الأمر يعني أن نشير إلى التوقف داخل مسارٍ يواصل سيره، وداخل دَرْبٍ يبدو أننا قد أتينا بالضبط على عبور أحد ممرّاته الشائكة؟ سنقوم بِتَبَيُّن الوضع بكثيرٍ من اليقين في السنوات أو العقود القادمة. وبالنسبة إلى أهمية أو صدى المسألة التي طرحناها، فإن البيبلوغرافيا ستكون أكثر تعبيرًا من أيِّ ملخص. وما يمكن أن نقوم به الآن هو أن نعود قليلا إلى الوراء من أجل وضع موضوع وصفنا في سياقه الواسع.

أولا، ينبغي لنا التذكير بأن هذه النظرة العامة قد لعبت عن قصد لعبة النفساني والأدبي، وذلك برفعهما إلى منزلة المسلمات، ومعالجتهما بوصفهما من الظواهر الثقافية المحددة والمستقلة بذاتها التي تملك قيمة لا تقبل الجدال. وهذا يقودنا إلى القول بأننا قمنا على الوجه الصحيح بنوع من التأسيس النظريِّ ـ وهو ضروريٌّ باعتباره فرضيةً للاشتغال.

وهكذا، قمنا بتحديد التحليل النفسي؛ وفي اتجاهٍ قريبٍ جدًا من فرويد والفرويديين الجدد، اعتبرناه مجهودًا يسعى، من داخل تصورٍ ماديٍّ، إلى خلق نوع من التطابق والتمفصل بين نظرية اللاوعي ونظرية الجنسانية ونظرية الذات المتكلمة (والكاتبة). وكان ذلك اختيارًا. ونحن نعرف أن هناك مواقف مختلفة بهذا الصدد ـ فهناك سيكولوجيا الأعماق (يونج) التي تستأصل الرغبة الجنسية؛ وعلى منحدرٍ آخر، هناك هذا التحليل السكيزوفريني (دولوز وغاتاري) الذي يرمي إلى اقتلاع نواة الذات؛ ولا يتعلق الأمر هنا بـ" متغيِّراتِ " التحليل النفسي، بل بتصوراتٍ أخرى عن واقع اللاوعي، وأن يكون من الممكن مقاربة الأدب من منظوراتهم الخاصة أمرٌ لاشك فيه: يكفي أن يتحقق هذا على أسسٍ واضحةٍ، وبطريقةٍ خاليةٍ من اللبس. وتصبح مسألة الأورتودوكسية مسألة مزيفة من اللحظة التي نعرض فيها تحديداتٍ ونستحضر فيها أسماء. وهكذا، فإن التحليل النفسي هو تيارُ فرويد، وهو تيار أولئك الذين يتشبثون بمبادئه وينتسبون إليه.

ويمكن " للفرويديين " أن يتبادلوا الاتهامات، فأحيانا قد تكون في نقاشاتهم ونزاعاتهم جوانب إيجابية وخصبة ـ وهنا كان لنا اختيارٌ أيضا، فنحن نميل، بما يلزم من الحذر، إلى الدقة اللاكانية ـ؛ ولا ينبغي لهم أن ينشغلوا أو يختلطوا بأولئك الذين ينطلقون من فكرةٍ أخرى عن اللاوعي، بوصفه " نموذجا أصليا"، أو بوصفه " آلة " أو " ماكنة"، مثلا.

وإذا كنا قد حددنا بكل صرامةٍ تيارنا النفساني، فإننا لم نحدد إطلاقا مفهوم الأدب. وهذا لا يمنع من أن ممارستنا تنتسب إلى إيديولوجيةٍ معينةٍ، لأنها تعزل قسما من اللغة، قد يكون شفويا أو مكتوبا، بعيدًا عن السلطة العامة للكلام والكتابة، تلك السلطة التي ليست " عامة " كما قد نتصور. وقد نزعم أن " الأدبيَّ " موجودٌ بالبداهة والضرورة التاريخية، مثله مثل الجغرافيا أو علم التشريح. ولكن لاشيء مؤكد على الإطلاق، ونحن نعرف ذلك جيدًا. والأمر ليس بتلك البساطة التي تكتفي بالإشارة إلى النتائج السياسية والشروط الاقتصادية لهذه الخبرة التحليلية في مجتمعنا (الغربي، بل والفرنسي). ذلك لأن الأمر يتعلق باستحضار مجالٍ أوسع للتفكير ـ حيث يكون بإمكان السيميائيات التحليلية (عند جوليا كرستيفا) أن تكون رايةً للتوحيد ـ يكون موضوعه هو تلك " الأنماط من الدلالة " التي تعكس وتسمح بتأسيس لغةٍ هي فردية واجتماعية في الوقت نفسه، والتي تعمل في الوقت نفسه على تحويل **الذات والتاريخ**. وينتمي هذا النوع من التفكير إلى مستوى آخر، فهو يستدعي فرويد وماركس وسوسير في الوقت نفسه من أجل خلق تمفصلٍ بين خطاباتهم. وفي الحدود التي يبدو فيها أن هذا التفكير يُدرك التاريخ كما يدرك النفسية (والعكس صحيح؟)، فإنه يستخدم اللاوعي بوصفه نموذجا من نماذج القياس يسمح بصياغاتٍ استعاريةٍ وإيحائية وتبادلية. وهكذا، فإن دراسة اللغة باعتبارها ممارسةً تذاوتية (بين ـ الذوات)، دالَّةً وفعالةً على الطريقة العقلانية والاقتصادية نفسها التي تكون للمال ـ للعمل داخل الصراعات الخفية التي يتأسس عليها " المجتمع " (وبهذا، أيمكن اعتبار المستثمر

مثل المكبوت؟)، وإنَّ معالجة اللغة في الاتجاه نفسه باعتبارها ظاهرةً داخل ـ ذاتية (أي: توجد داخل الذات) مع احتمال أن يتفكك مفهومٌ معيَّنٌ لـ" الذات"، كل ذلك سيعني أن تَخضعَ النظرية الفرويدية للتخمينات التاريخية والإبدالات الابيستيمولوجية. وإن مشروعا من هذا النوع يتجاوز مشروعنا بشكلٍ كبيرٍ، وبطريقةٍ تجعله غير قابل للإدراك[1].

وهذا لا يعني أننا نجهل سلطة الإيديولوجيا، أو ثقل التاريخ على الأصح، بل يعني أننا قررنا الاشتغال على مستوى أقل طموحا، وداخل سياجٍ علميٍّ لِحقلٍ حيث التاريخيُّ لا يَظهر ولا يتصرف إلا بوصفه ثقلا لغويا وإرثا رمزيّا. والمبدأ الذي يقوم عليه مشروعنا هو أن هناك اليوم نظرية للاشتغال النفسي تبدو إجرائيةً، وأن هناك اليوم مجموعة من ممارسات الكتابة هي قديمة وسارية المفعول في الوقت نفسه، وأنه بإمكاننا أن ندرس بطريقةٍ مفيدةٍ الثانية على ضوء الأولى. وإذا كان هناك نوع من التعقيم الملائم والمؤقت، فإنه ينبغي لنا أن نرى في ذلك شرطا نظريا، إن لم يكن تطبيقيا، للقراءة النفسانية للنصوص الأدبية: من الأفضل أن نشتغل بأيدٍ أكثر نظافة بَدل الاشتغال بأيدٍ وسخة، أو كما قلنا سابقا، من الأفضل الاشتغال بدون أيادٍ على الإطلاق.

وهكذا، فاللاوعي هو الحكم علينا بأن نكرِّر ماضيا لا أن نتذكره، وبأن نأخذ في شكل ذكرياتٍ ما لن يتكرر أبدًا في شكله الأول. والأدب هو مجموع الكتابات المصنفة بطريقةٍ واضحةٍ في خانة التخييل (بعيدًا عن ما هو تقني وتربوي)، أي تلك الكتابات التي تُعيد صياغة هذا الماضي الذي يهتزُّ لهذه الحقيقة السِّرِّيَّة التي تبقى هي نفسها خاضعة لقانون الإنكار. وقراءة التخييل من المنظور النفسانيِّ هي التي تسمح في الوقت نفسه **بأن نمنحَ النصوصَ بُعدًا آخر، وأن**

١- ونحيل هنا على وجهة نظر ليو برزاني أيضًا، في كتابه: بودلير وفرويد، سوي، ١٩٨١.

نلاحظَ الكتابةَ في تكوينها وفي اشتغالها. ومن هذا كله، يفوز النشاطُ الأدبيُّ بنظامٍ إضافيٍّ من المعنى، ويفوز، باعتباره عملا للآخر، بهذا الاعتراف بقدرته على الانتهاك. وهنا تجد البنيات الكونية والخصوصية التي لا توصَف ما يلزم من التقدير، وبالكثير من الدقة، وبالكثير من العدل.

هل ينبغي لنا البحث في مكانٍ آخر عن المزيد من الحجج التي تبرِّر لماذا ينبغي لنا أن نستعير هذه النظارة الممتازة عند فرويد؟ أليس المهمُّ هو أن نعملَ على تنظيف هذه النظارة بعناية، وأن نعرفَ كيف نضعها وضعا جيِّدًا على أنوفنا؟

بيبلوغرافيا

١ - الدراسات الحاضرة في هذا الكتاب:

- Anzieu, Didier: **Freud et la mythologie**, NRP, 1, 1970.
- Barthes, Roland: **Sur Racine**, Seuil, 1963.
- Bonaparte, Marie: **E. Poe, sa vie, son œuvre,** 1933, PUF, 1958.
- Clancier, Anne: **Psychanalyse et critique littéraire,** Toulouse, Privat, 1973.
- Chasseguet-Smirgel, Janine: **Pour une psychanalyse de l'art et de la créativité,** Payot, réed, 1977.
- Clément, Pierre-Paul: **J-J. Rousseau, de l'Eros coupable à l'Eros glorieux,** Neuchâtel, La Baconnniere, 1976.
- Delay, Jean: **La jeunesse d'A. Gide,** Gallimard, 1956.
- Derrida, Jacques: **L'écriture et la différence,** Seuil, 1967.
- Doubrovsky, Serge: **La place de La Madelaine,** Mercure de France, 1974.
- Fernandez, Dominique : **L'échec de Pavese**, Grasset, 1967.

  : **Introduction à la psychobiographie**, NRP, 1, 1970
- Green, André : **Un œil en trop**, Minuit, 1969.

  : **La déliaison**, Littérature, 3, sept.1971 .

  : **Le double et l'absent,** Critique, 312, mai1973.

  : **L'illusoir ou la dame en jeu,** NRP, 4, 1971.
- Hassoun, Jacques ; **Variations psychanalytiques sur un thème généalogique de H. Von Kleist,** Romantisme, 8, 1974.
- Jaccard, Roland: **La pulsion de mort chez M. Klein**, Lausanne, L'Age d'Homme, 1971.
- Jean, Raymond: **La poétique du désir,** Seuil, 1974.

- Jones, Ernest : **Hamlet et Œdipe,** 1909, Gallimard, 1967.

  : **Psychanalyse, folklore, religion,** Payot, 1973.

- Kofman, Sarah : **L'enfance de l'art**, Payot, 1970.

  : **Quatre romans analytiques,** Galilée, 1973.

- Lacan, Jacques: **Ecrits,** Seuil, 1966.
- Lafon, Henri: **Voir sans être vu,** Poétique, 29, févr. 1977.
- Laforgue, René: **L'échec de Baudelaire**, Denoël, 1931.
- Laplanche, Jean: **Hölderlin et la question du père**, PUF, 1961.
- Leclaire, Serge: **Psychanalyser,** Seuil, 1968.
- Lejeune, Philippe : **Le pacte autobiographique**, Seuil, 1975.

  : **Ecriture et sexualité**, Europe, févr. 1971.

  : **Le peigne cassé,** Poétique, 25, févr. 1976.

- Lyotard, Jean – François : **Discours, Figure,** Klincksieck, 1971.

  : **L'eau prend le ciel**, « Eachelard », L'Arc, 1970.

- Mannoni, Octave: **Clefs pour l'imaginaire, ou l'autre scène,** Seuil, 1969.
- Marini, Marcelle: **Ricochets de lecture: La fantasmatique des Diaboliques,** Littérature, 10, mai 1973.
- Masud, M. et Khan, R.: **De la nullité au suicide,** NRP, 11, 1975.
- Mauron, Charles : **Introduction à la psychanalyse de Mallarmé**, Neuchâtel, La Baconnière,1950.

  : **L'inconscient dans l'œuvre et la vie de J. Racine,** Corti, 1957.

  : **Psychocritique du genre comique,** Corti, 1963.

  : **Des metaphores obsédantes au mythe personnel, Introduction à la psychocritique,** Corti, 1963.

  : **Le dernier Baudelaire**, Corti, 1966.

- Mehlman, Jeffrey: **Entre psychanalyse et psychocritique**, Poétique, 3, oct.1970.
- Mendel, Gérard : **La révolte contre le père,** Payot, 1968.
  : **Psychanalyse et paralittérature, Entretiens sur la paralittérature**, Plon, 1970.
- Metz, Christian: **Le signifiant imaginaire,** « 10-18 »,UGE, 1977.
- Moureaux, José- Michel: **L' »Œdipe » de Voltaire**, Minard, 1973.
- Pingaud, Bernard : **L'écrivain et la cure,** NRF, 214, oct.1970.
  : **Ω** , NRP, 14, 1976.
- Pontalis, Jean-Baptiste: **Après Freud,** Julliard, 1965.
- Rank, Otto: **Don Juan, une étude sur le double,** Denoël, 1932.
- Recanati, Jean: **Esquisse pour la psychanalyse d'un libertin, R. Vailland,** Buchet-Chastel, 1971.
- Rey, Jean-Michel : **Parcours de Freud,** Galilée, 1974.
  : **Le doublet de la métaphore,** Littérature, 18, mai 1975.
- Richard, Jean-Pierre : **Petite lecture de Javert,** Revue de sciences humaines, 156, oct.1974.
  : **Feu rué, feu scintillé: note sur Mallarmé, le fantasme et l'écriture,** Littérature, 71, févr.1975 .
  : **La sorcière dedans-dehors**, Littérature, 22, mai, 1976 .
- Rosasco, Joan: **Aux sources de la Vivonne,** Poétique, 25, févr. 1976.
- Schor, Naomi: **Une vie, des vides, ou le Nom de la Mère,** Littérature, 26, mai 1977.
- Serres, Michel: **Jouvences sur J. Verne,** Minuit, 1974.
- Soriano, Marc: **Les contes de Perrault,** Gallimard, 1968.
- Targe, André: **Topographie de la violence,** Littérature, 20, déc. 1975.
- Therrien, Vincent: **La révolution de G. Bachelard en critique littéraire,** Klinscieck, 1970.

2 ـ أعمال فرويد الحاضرة في الكتاب:

- **L'Interprétation des rêves,** (1900) , PUF, 2005.
- **Sur le rêve** (1901) , Gallimard, coll. « Folio », 1990.
- **Psychopathologie de la vie quotidienne** (1901) , Payot, coll. « Petite Bibliothèque Payot », 2004.
- **Trois essais sur la théorie sexuelle** (1905) , Gallimard, coll. « Folio ». 1989.
- **Le mot d'esprit et sa relation à l'inconscient** (1905) , Gallimard, Folio, 1992
- **Le délire et les rêves dans la « Gradiva » de Jensen** (1907) , PUF, 2007.
- **Le créateur littéraire et la fantaisie, L'inquiétante étrangeté et autres essais**, (1908 *e* [1907]) , trad. fr. B. Féron, Paris, Gallimard, 1985.
- **Le roman familial des névrosés, Névrose, psychose et perversion** (1909 c [1908]) , trad. fr. J. Laplanche, Paris, PUF,.
- **« Remarques sur un cas de névrose obsessionnelle » (l'Homme aux rats)** (1909) in: **Cinq psychanalyses**, Paris, Gallimard, 1935
- **Cinq leçons sur la psychanalyse (**1910) , Payot, coll. « Petite Bibliothèque Payot », 2004.
- **« À propos de la psychanalyse dite "sauvage" »** (1910) réédité sous le titre: **La question de l'analyse profane**, Gallimard-poche, 1998.
- .**Un souvenir d'enfance de Léonard de Vinci** (1910) , Gallimard, Folio Bilingue, 2003.
- **« Remarques psychanalytiques sur l'autobiographie d'un cas de paranoïa » (Le président Schreber) (**1911) in: **Cinq psychanalyses**, Paris, Gallimard, 1935.
- **« La dynamique du transfert »** (1912) in: **La technique psychanalytique,** Presses universitaires de France, 2007, coll. « Quadrige Grands textes ».
- **Totem et Tabou** (1912) , Payot, coll. « Petite Bibliothèque Payot », 2004.
- **« Le Moïse de Michel-Ange »** in: **L'inquiétante étrangeté et autres essais,** Paris, Gallimard, 1985

- « **Remémoration, répétition, et élaboration** » (1914) in: **La technique psychanalytique**, Presses universitaires de France, 2007, coll. « Quadrige Grands textes ».
- **Introduction à la psychanalyse** (1916-1917) , Payot, coll. « Petite Bibliothèque Payot », 2004.
- « **Une difficulté de la psychanalyse** » (1917) in: **L'inquiétante étrangeté et autres textes**, Gallimard Folio, 1985.

  « L'inquiétante étrangeté » in L'inquiétante étrangeté et autres essais, Gallimard, 1985.
- **Au-delà du principe de plaisir** (1920) in: **Essais de psychanalyse**, Payot, coll. « Petite Bibliothèque Payot », 2004.
- **Psychologie des masses et analyse du moi** (1921) , Ed.: PUF - Quadrige Grands textes, 2010.
- **Ma vie et la psychanalyse** (1925) (retraduit par F. Cambon sous le titre: **Sigmund Freud présenté par lui-même**, Paris

3 ـ أعمال جان بيلمان نويل:

***Le texte et l'avant texte,** Larousse, 1972.

* ***Psychanalyse et littérature***, coll. Que sais-je ?, P.U.F., 1978 (rééd. 1983 et 1989, 2012).

* ***Vers l'insconscient du texte***, coll. Écriture, P.U.F., 1979.

* ***Gradiva au pied de la lettre***, coll. Le Fil rouge, P.U.F., 1983.

* ***Les Contes et leurs fantasmes***, coll. Écriture, PUF, 1983.

* **L'Auteur encombrant (Stendhal/ Armance)** , coll. Objet, Presses universitaires de Lille, 1985.

* **Biographies du désir (Stendhal, Breton, Leiris)** , coll. Écriture, PUF, 1988.

* **Interlignes, essais de textanalyse**, coll. Objet, Presses Universitaires de Lille, 1988.

* **Le Quatrième Conte de Gustave Flaubert**, coll. Le Texte rêve, P.U.F., 1990.

***La psychanalyse du texte littéraire**, Paris, Nathan, «128», n° 130, 1996.

***Plaisirs de vampire**, Paris, PUF, «Écriture », 2001.

* **Lire de tout son inconscient**, Vincennes: Presses Universitaires de Vincennes, coll. "Essais et Savoirs", 2011.

معجم المصطلحات

Affect – affectivité	انفعال ـ انفعالية
Altérité	غيرية
Analysant	متحلّل
Analyse textuelle	تحليل نصّي
Analysé	محلَّل
Approche psychanalytique	مقاربة نفسانية
Art	فن
Auteur	مؤلِّف
Auto-analyse	تحليل ذاتي
Autobiographie	أوتوبيوغرافيا (السيرة الذاتية)
Automatisme de répétition	آلية التكرار
Autre , autre	الآخر الأكبر؛ الآخر
Castration	خصاء
Code	شفرة
Compétence	كفاية
Conceptualisation	مَفهَمَة
Condensation	تكثيف
Complexe	مُركّب (عقدة)
Conscience	وعي

Conte	حكاية (خرافية)
Contenu inconscient	محتوى لاواع
Contenu patent	محتوى ظاهر
Contrat autobiographique	ميثاق أوتوبيوغرافي
Contre – transfert	تحويل ـ مضاد
Créativité	إبداعية
Critique	نقد
Critique psychanalytique	نقد نفساني
Critique psycho-biographique	نقد نفسي ـ بيوغرافي
Déchiffrement	فكُّ شفرة (تفكيك)
Dé-liaison	لا ـ ارتباط
Déplacement	تحويل
Discour	خطاب
Désir	رغبة
Ecriture	كتابة
Elaboration secondaire	تشييد ثانوي
Enonciataire	متلفَّظ إليه
Eros	إيروس
Fantasmatique	استيهامية
Fantasme	استيهام
Fiction	تخييل

Figural	صُوري
Folie	جنون
Genre littéraire	جنس أدبي
Herméneutique	هرمينوطيقا (تأويلية)
Histoire fantastique	حكاية فانطاستيكية
Idéalisation	مَثْلَنَة
Identification	تَقَمُّص
Idéologie	إيديولوجية
Image	صورة
Inconscient	لاوعي
Inconscient collectif	لاوعي جماعي
Inconscient du lecteur	لاوعي القارئ
Inquiétante étrangeté	غرابة مُقْلِقَة
Interprétation	تأويل (فسير)
Intersubjectivité	تذاوُت (تفاعل بين الذوات)
Intra-subjectif	داخل ـ ذاتي (داخل الذات)
Jeu	لَعب
Jouissance	تَلَذُّذ (متعة)
Lapsus	فلتة لسان
Lecture	قراءة
Lecture analytique	قراءة تحليلية

Lecture thématique	قراءة موضوعاتية
Libido	لبيدو
Littérature	أدب
Manque	نقصان
Métaphore obsédante	استعارة ملحاحة
Mythe	أسطورة
Mythe personnel	أسطورة شخصية
Nom – du - père	اسم الأب
Narcissisme	نرجسية
Objet d'amour	موضوعُ حبّ
Objectivation	توضيع
Pathographie	باتوغرافية
Pensée Latente	تفكير مستتر
Perlaboration	اعتمال
Phallus	فالوس
Phénoménologie	ظاهرتية (فينومينولوجيا)
Plaisir	لذة
Poésie	شعر
Poétique du récit	شعرية المحكي
Pragmatique du discours	تداولية الخطاب
Processus primaires	سيرورات أولية

Processus secondaires	سيرورات ثانوية
Psychanalyse	تحليل نفسي
Psychanalyse textuelle	تحليل نفسي نصِّي
Psychocritique	نقد نفسي
Psychologie des profondeurs	سيكولوجيا الأعماق
Récit	محكي
Relation critique	علاقة نقدية
Représentations inconscientes	تمثلات لاواعية
Rêve	حلم
Rhétorique	بلاغة
Roman	رواية
Roman familial	رواية عائلية
Scène de l'écriture	مَشهَد الكتابة
Scène primitive	شهد بدائي
Schizo- analyse	تحليل سكيزوفريني
Sémanalyse	سيميائيات تحليلية
Sexualité	جنسانية
Signe	علامة
Signifiance	مدلولية
Signifiant	دال
Signifiant inconscient	دال لاواع

Signifié	مدلول
Souvenir-écran	ذكرى ـ شاشة
Sub-conscient	ما قبل الوعي
Subjectivité	ذاتية
Sublimation	تصعيد
Sujet	ذات
Symbolique	رمزي
Tabou	طابو
Textanalyse	تحليل نصِّي
Texte	نص
Texte littéraire	نص أدبي
Théâtralisation	مَسْرَحَة
Théâtre	مسرح
Thématique	موضوعاتية
Transcendance	تعالٍ
Transnarcissique	عبر ـ نرجسي
Transtextuel	عبر ـ نصّي
Travail	عمل (اشتغال)
Travail inconscient	عمل (اشتغال) لاواع

المترجم في سطور

حسن المودن

ناقد ومترجم مغربي.

حاصل على دكتوراه الدولة في الآداب.

من ترجماته:

- ٢٠١٥ : الرواية البوليسية والتحليل النفسي، من قتل روجير أكرويد؟، تأليف بيير بيار، (ترجمة)، دار رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة.

ومن إصداراته:

- ٢٠١٣ : مغامرات الكتابة في القصة القصيرة بالمغرب، منشورات اتحاد كتاب المغرب، الرباط.
- ٢٠٠٩ : الرواية والتحليل النصي، قراءات من منظور التحليل النفسي، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت.
- ٢٠٠٢ : لاوعي النص في روايات الطيب صالح، قراءة من منظور التحليل النفسي، المطبعة والوراقة الوطنية، مراكش.
- ٢٠٠٠ : الكتابة والتحول، منشورات اتحاد كتاب المغرب، الرباط.

البريد الإلكتروني : Elmouden63@gmail.com

الفهرست



الدكتور حسن المودن

هذا الكتاب

يُعتبَرُ مشروع جان بيلمان نويل في النقد النفسي المعاصر من المشروعات الأكثر أهمية في الربع الأخير من القرن العشرين وبداية الألفية الجديدة، وذلك بفضل نوعية القراءات المقترحة، وبفضل تلك الجدة في التصور النظري والمنهجي الذي كان يصاحب دوما تلك القراءات، في حوارٍ متواصلٍ: من جهةٍ أولى، مع مختلف "علوم النص"؛ ومن جهة ثانية، مع نظريات التحليل النفسي المعاصر. ولهذا، فهو سيبقى مشروعا يتطور ويتجدد، لا يدعي الاكتمال، ولكنه لم يكن يركن إلى الجمود.

وتعود أهمية كتاب: **التحليل النفسي والأدب** إلى أنه المؤلَّف النظريُّ الأساسُ الذي وضع اللبنات الأولى لهذه المقاربة النفسانية الجديدة والمتجددة التي اشتهر بها جان بيلمان نويل: **التحليل النصي** (Textanalyse) فهذا المؤلَّف في مجموعه عبارة عن قراءةٍ تقويميةٍ نقديةٍ في تاريخ العلاقة بين التحليل النفسي والأدب، تنتهي إلى اقتراح مقاربة نفسانية تريد أن تكون جديدة مغايرة جذريا للمقاربات النفسانية التقليدية، مركَّزة على التحليل الذي يختار النصَّ الأدبي، لا مؤلِّفَه، موضوعا للتحليل؛ فالمحلِّل النصِّي(Textanalyste)، على عكس الناقد النفسي التقليدي، يضع المؤلِّفَ -- الإنسانَ جانبًا، مستهدفًا إنشاءَ مقاربة نفسانية للنصوص الأدبية تنطلق من أن لكل نصٍّ لاوعيَه، بمعنى أن النصَّ الأدبيَّ يكون معمولا بواسطة خطابٍ لاواعٍ، وأنه من الممكن وصف هذا العمل الذي يتحقق داخل النص، وخاصة إذا انتقلنا من التحليل البيوغرافي إلى التحليل النصي. وهكذا، فقد أعاد جان بيلمان نويل، في هذا الكتاب، مساءلة العلاقة بين التحليل النفسي والأدب، وأعاد قراءة فرويد من جديد، وأعاد فحص العلاقة بين التحليل النفسي والأدب بطريقةٍ تجمع بين التاريخ والنقد، بمعنى أنه استحضر تاريخ هذه العلاقة من سيغموند فرويد إلى جاك لاكان، ولم يكتف بالعرض التاريخيِّ قدر ما قام بقراءةٍ تاريخيةٍ تقويميةٍ، انتهى من خلالها إلى اقتراح **التحليل النصِّي** بديلا يسمح بالانتقال من الاهتمام بمؤلِّف العمل الإبداعي إلى تركيز النظر على العمل الأدبي نفسه.



دار كنوز المعرفة للنشر والتوزيع
عمان - وسط البلد - شارع الملك حسين
ص.ب 712577 عمان (11171) الأردن
هاتف 4655 877 فاكس 875 4655 6 962+
www.darkonoz.com
dar_konoz@yahoo.com info@darkonoz.com

 darkonoz  darkonoz  darkonoz.almarefa



Cover Design: Mohammad Ayyoub

